


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS
67

Max Bütting.

08.

Der strenge Satz

in der

musikalischen Kompositionslehre

in

zweiundfünfzig Aufgaben

mit zahlreichen in den Text gedruckten

Muster-, Übungs- und Erläuterungs-Beispielen

sowie Anführungen aus den Meisterwerken der Tonkunst

für den Unterricht an öffentlichen Lehranstalten,

den

Privat- und Selbstunterricht

systematisch-methodisch dargestellt

von

Prof. Ludwig Bussler.

Zweite erweiterte Auflage,

revidiert und mit erläuternden Anmerkungen versehen

von

Dr. **Hugo Leichtentritt.**

CHV.

Berlin SW. 1905.

CARL HABEL VERLAGSBUCHHANDLUNG.

33. Wilhelm-Straße 33.

Vorwort des Herausgebers.

Bei der Neuherausgabe von Bußlers „Strenger Satz" habe ich die gleichen Grundsätze befolgt, über die ich mich gelegentlich der Neuherausgabe von Bußlers Harmonielehre (5. Auflage) schon ausgesprochen habe. Auch hier blieb die Methode Bußlers gewahrt, obschon ich mich nicht zu allem durchaus zustimmend verhalte. Im Text selbst ist wenig geändert worden. Eine beträchtliche Anzahl erläuternder Fußnoten habe ich hinzugefügt. Die Musterbeispiele sind sorgsam überarbeitet, etliche ganz neu eingelegt worden. Hinzugefügt habe ich den Anhang, in dem ich auf einschlägige Beispiele aus der neueren Literatur, die von Bußler nicht genügend berücksichtigt war, hingewiesen habe; außerdem ist dort eine Anzahl Choralbearbeitungen im strengen Satz hinzugefügt worden, um dem Schüler die praktische Verwendbarkeit des durchgearbeiteten Stoffes noch deutlicher vor Augen zu führen, und schließlich sind im Anhang noch einige Bemerkungen über die Kirchentonarten zu finden. Ich bin mir vollkommen bewußt, daß Bußler das schwierige Gebiet der Kirchentonarten durchaus unzulänglich beleuchtet hat. Eine befriedigende Darstellung des Gegenstandes ist jedoch nur in einem Spezialwerk vorwiegend wissenschaftlicher Art möglich; sie geht über den Rahmen eines für Anfänger bestimmten Lehrbuchs hinaus, ist überhaupt nur für schon erheblich kundige und vorgebildete Leser verständlich. Ich stand also vor der Frage, ob ich die Behandlung der Kirchentonarten vollständig übergehen sollte, oder mich begnügen sollte mit einer sehr lückenhaften Darstellung des Gegenstandes. Nun bin ich der Ansicht, daß es für Lehrzwecke nicht unumgänglich notwendig ist, sich mit den alten Tonarten abzugeben. Auch an Aufgaben, die in unserem Dur und Moll abgefaßt sind, kann man lernen, die einzelnen Stimmen schön zu gutem Zusammenklang zu führen — darauf läuft die ganze Lehre vom Kontrapunkt hinaus. Der Lehrer, der sich mit leichter erreichbarem begnügen will, kann vieles auf die alten Tonarten bezügliche in diesem Werke überschlagen und den Schüler anweisen, seine

cantus firmi vorwiegend in Dur und Moll anzufertigen. Die gegebenen Regeln gelten auch für Dur und Moll in vollem Umfang. Andererseits aber bin ich der Meinung, daß das Studium der Kirchentonarten zur Bereicherung der harmonischen Mittel ungemein viel beitragen kann, den Schüler auf eine Menge charaktervoller Akkordverbindungen hinweist, an die er sonst vielleicht niemals gedacht hätte. Es ist also schließlich besser, daß er über einen so wichtigen Gegenstand wenigstens einiges, wenn auch unzulängliches erfahre, als gar nichts. Ist das Interesse des strebsamen Schülers einmal wachgerufen, so wird er sich später vielleicht zu weiteren Studien entschließen, und ich habe mich bemüht, in Fußnoten und im Anhang kurze Fingerzeige zu geben, die dem Wißbegierigen die Richtung wenigstens im allgemeinen weisen sollen. Auch der Abschnitt über Verwendung der Kirchentonarten im 19. Jahrhundert ist durch Belege aus der neueren Literatur ergänzt worden. Es ist so wenigstens erreicht, daß der Schüler nicht glaube, das wenige, das er über die Kirchentonarten im vorliegenden Buche erfährt, sei nun auch alles, was darüber zu sagen sei. Es ist in den letzten Jahren mehrfach die Frage aufgeworfen worden, ob der strenge Satz überhaupt noch zeitgemäß sei. Sein Regelwesen gründet sich nicht auf die heutige Praxis, sondern auf die des 16. und 17. Jahrhunderts. Es fehlt uns heute aber an einem Lehrsystem, das, der modernen lebendigen Praxis entsprungen, direkt in diese einführt, wie es das System des strengen Satzes etwa im 17. Jahrhundert tat. Mehrere sehr anerkennenswerte Versuche sind eben noch nicht über das Versuchen in dieser oder jener Richtung gelangt und haben allgemeine Giltigkeit noch nicht errungen, noch viel weniger sind sie so ausgebaut, daß sie für den Unterricht von Anfängern allgemein brauchbar sind. Es gibt noch immer keine bessere Schule für den angehenden Komponisten, als sie der strenge Satz bietet. Der Sinn für das Führen der einzelnen Stimmen wird durch ihn in einer anders kaum zu erreichenden Weise gebildet; die Hand wird fest und sicher durch das systematische Aufsuchen, Erkennen und Überwinden der Schwierigkeiten, die koncentrierte Aufmerksamkeit, die hier verlangt wird. Wer es ernst mit seiner Kunst nimmt, wird sich durch die anscheinend so trockene Disziplin nicht abschrecken lassen, wird sich nicht scheuen, eine Zeitlang mühselig durch dürren Sand zu schreiten. Daß diese Bearbeitung solchen strebsamen in erhöhtem Maße zunutze kommen möge, ist mein Wunsch und mein Ziel gewesen.

Berlin, im November 1904.

Dr. Hugo Leichtentritt.

Inhaltsverzeichnis.

Der strenge Satz.

I. Die Lehre von den Gattungen des strengen Satzes.

A. Der einstimmige strenge Satz.

B. Der zweistimmige strenge Satz.

C. Der dreistimmige strenge Satz.

D. Der vierstimmige strenge Satz.

II. Die Lehre von der Imitation im strengen Satz.

A. Die selbständige Imitation.

B. Die Imitation als Begleitung. Choralfiguration.

III. Die Lehre von der Fuge im strengen Satz.

IV. Die Lehre vom doppelten und mehrfachen Kontrapunkte im strengen Satz.

A. Die umkehrungsfähigen Kontrapunkte.

B. Der doppelte und mehrfache Kontrapunkt in der Fuge.

C. Die Lehre vom Kanon im strengen Satz.

Der zweistimmige Kanon im strengen Satz.

Der dreistimmige Kanon im strengen Satz.

5. Durch die harmonische Beschränkung, sowie den Gebrauch der Kirchentonarten, fallen die Bedingungen des strengen Satzes mit denen des ersten polyphonen Kunststils zusammen, welcher im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert seine Vollendung erreichte, und für die Gegenwart besonders durch die Werke des Palestrina und Lasso vertreten wird. Dadurch gewinnt die Lehre den Vorteil, unter gewissen pädagogischen Beschränkungen, auf diese Werke als Muster hinweisen zu können.

6. Die Dauer des Kursus wird durch den Fleiß und die Arbeitskraft des Schülers bestimmt. Beim Klassenunterricht beschränkt sich der Lehrer auf den Vortrag, die gemeinschaftliche Arbeit an der Tafel und die Durchsicht — Korrektur — der Arbeiten.

Anmerkung. Unter den Schriftstellern des strengen Satzes als Kunststil ist Zarlino († 1590 zu Venedig) so sehr der hervorragendste, daß man unbedenklich aussprechen kann: Wer über jedes Kapitel der „istituzioni harmoniche“ desselben Auskunft geben kann, hat des Wesen dieses Kunststils vollkommen erfaßt. Um die Methode erwarb sich Fux[1]) († 1733 zu Wien) die größten Verdienste.[2])

In der deutschen musikalischen Literatur bildet der Mangel einer Übersetzung des Zarlino eine empfindliche Lücke.

---

[1]) Sein Lehrbuch des Kontrapunkts: Gradus ad Parnassum bildete mehr als $1^1/_2$ Jahrhunderte die Grundlage des Unterrichts, und noch jetzt sind die von ihm aufgestellten cantus firmi an Brauchbarkeit nicht übertroffen worden. Wichtige Lehrbücher des strengen Satzes sind außerdem der Saggio fondamentale di contrappunto des Padre Martini, Bologna 1774/75 und das Werk von dessen Schüler Paolucci: Arte pratica dell Contrappunto. Wer über die alte Praxis aus erster Hand informiert sein will, der sehe sich die Kontrapunktlehre an, die als letzter Band zu der Gesamtausgabe von J. P. Sweelincks Werken erschienen ist. (Hersg. v. H. Gehrmann in der Ausg. der Gesellsch. f. nord-niederländische Musikgeschichte, Amsterdam.) D. H.

[2]) Für diejenigen Lehrer und Schüler, die es vorziehen, über gegebene cantus firmi zu arbeiten, anstatt jedesmal über neuerfundene Themata folgen im Anhang S. 244 einige der altbewährten C. f. von Fux. Die in den Musterbeispielen gegebenen Themata können ebenfalls anderen Bearbeitungen zugrunde gelegt werden.

Der strenge Satz.
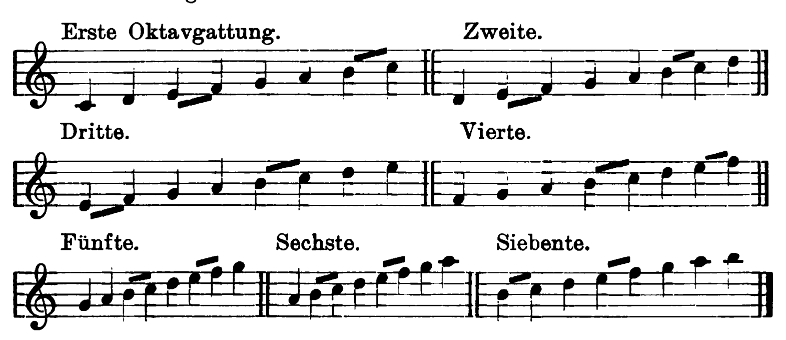
I. Die Lehre von den Gattungen des strengen Satzes.

A. Der einstimmige strenge Satz.
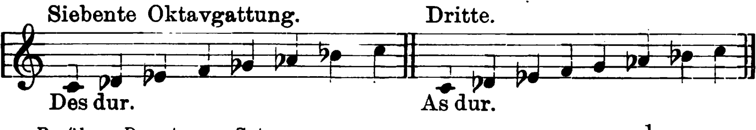
§ 1.
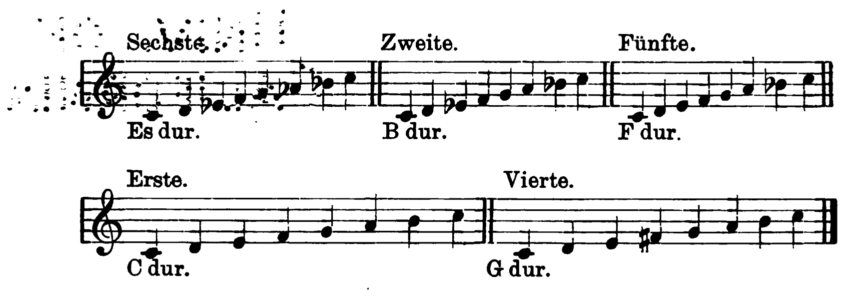
Die Oktavgattungen.

Verfolgt man die Durtonleiter von jeder Stufe eine Oktave hindurch nach oben, so erhält man sieben Oktavgattungen, in welchen die Lage der beiden halben Töne verschieden ist.



Man erhält dieselben Oktavgattungen in anderer Reihenfolge, wenn man die beiden Endpunkte einer Oktave festhält, und die zwischenliegenden Töne nach der Reihenfolge der Tonarten des Quinten- oder Quartenzirkels verändert. Die Oktave c—c z. B. findet sich im Quintenzirkel von Des dur bis G dur. Hiernach ergeben sich die Oktavgattungen:





Bilde in sämtlichen Tonarten die sieben Oktavgattungen.

Desgleichen innerhalb jeder Oktave von Stammtönen oder einfachen Kreuz- und Be-Tönen, (die sich in Stammnoten oder einfachen Kreuz- und Be-Noten schreiben läßt).

§ 2.

Die Kirchentonarten.

Die Oktavgattungen, sofern sie als Grundlage zu musikalischen Kompositionen dienen, bilden die „alten" Tonarten. Diese werden Kirchentonarten genannt, weil sie durch die katholische Kirchenmusik zu einem vollkommenen System ausgebildet worden sind, welches einen besonderen musikalischen Kunststil geschaffen hat.

Als Tonarten erhalten die Oktavgattungen gewisse modulatorische (tonische) Gesetze, welche sich hauptsächlich auf den Anfang und den Schluß beziehen.

Ausgeschlossen von der Tonartbildung werden diejenigen Oktavgattungen, welche nicht alle vier reinen Intervalle enthalten: die vierte Oktavgattung wegen der übermäßigen Quarte, die siebente wegen der verminderten Quinte.

Es bleiben uns also fünf Kirchentonarten, die entweder, wie oben die Oktavgattungen § 1, nach ihrem Verhältnis zur Durtonleiter gezählt werden als erste, zweite, dritte, fünfte, sechste Tonart, oder mit ihren, der mittelalterlichen Musiklehre entlehnten Namen benannt werden: [1])

---

[1]) Die griechischen Benennungen dieser Tonarten führen auf die alte griechische Musiktheorie zurück. Im Mittelalter wurden jedoch die Namen der griechischen Tonarten aus Unkenntnis miteinander verwechselt, und so kommt es, daß phrygisch, dorisch usw. in der grie-

die erste als ionische Tonart,
die zweite als dorische Tonart,
die dritte als phrygische Tonart,
die fünfte als mixolydische Tonart,
die sechste als äolische Tonart.

Auch die hier von der Tonartbildung ausgeschlossenen Oktavgattungen werden als Tonarten benannt, und zwar

die vierte als lydische,
die siebente als hypophrygische.

Bei Bezeichnung dieser Tonarten pflegt man die Vorzeichnung durch Nennung der entsprechenden Durtonart anzugeben, und dann die Ziffer der Oktavgattung oder den altgriechischen Namen der Tonart folgen zu lassen. So sagt man z. B. C dur: sechste Tonart oder C dur: äolisch, und bezeichnet damit: a, h, c, d, e, f, g, a; Fis dur: dritte Tonart oder Fis dur: phrygisch, gleich: ais, h, cis, dis, eis, fis, gis, ais.

Bilde A dur dorisch
Es dur mixolydisch
As dur phrygisch
H dur ionisch
E dur äolisch
Fis dur mixolydisch
Des dur dorisch
G dur lydisch u. dgl. m.

Mit welchen Tönen beginnen die 5 gebräuchlichen alten Tonarten bei jeder Vorzeichnung, von 1—7 Been, 1—7 Kreuzen?

§ 3.

Metrik des einstimmigen strengen Satzes.

Die Grundlage der Metrik im einstimmigen strengen Satze bildet eine vollkommen gleichsilbige Deklamation, in welcher Hebung und Senkung nur durch Steigen und Fallen der Stimme geschieht. Der Takt trägt also zu dieser musikalischen Deklamation nicht bei.

---

chischen Musik etwas ganz anderes bedeuten, wie in der mittelalterlichen. Die mittelalterlichen Namen sind hier beibehalten, da sie sich allgemein eingebürgert haben. (D. H.)

Die auf dem Tanzschritt beruhende zweiteilige Periodisierung, — Einteilung der Melodie in zweitaktige, viertaktige, achttaktige usw. Abschnitte fällt hier gänzlich weg.

Auch die harmonische Korrespondenz von Teilen der Melodie durch Halbschlüsse, unvollkommene Ganzschlüsse usw. ist ausgeschlossen.

Jede Melodie ist demnach in sich einfach und ungeteilt: eine Folge gesungener Silben von gleichem Wert.

Es ist daher für strenge kontrapunktische Bearbeitung auch eine gar nicht rhythmisch gegliederte Melodie von etwa 13 oder 15 Takten sehr brauchbar.

§ 4.

Herstellung des einstimmigen strengen Satzes.

Hier folgen die tonischen Regeln des einstimmigen Satzes:

1. Der erste Ton ist der Grundton oder die (reine) Quinte der Tonart.
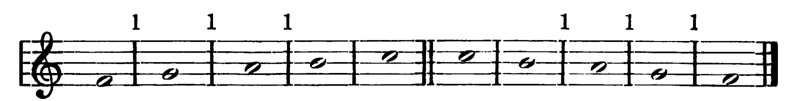
2. Verminderte und übermäßige Intervalle sind in der Melodie ausgeschlossen. Übermäßige Quartenschritte oder verminderte Quintenschritte dürfen also nicht vorkommen.

3. Sprünge abwärts dürfen nicht größer sein, als die reine Quinte; Sprünge aufwärts nicht größer als die kleine Sexte. Die Oktave aufwärts ist ausnahmsweise gestattet.
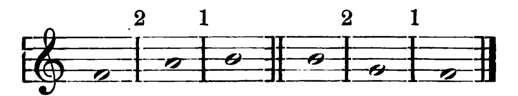
4. Veränderungen der diatonischen Tonstufen sind nicht gestattet. Chromatische Zeichen (♯, ♭, ♮ usw.) sind also unzulässig.

5. Der Tritonus (Dreiton), d. h. die Aufeinanderfolge von drei ganzen Tönen in gleicher Richtung ist verboten.
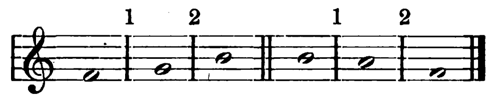
Also falsch:



Als Tritonus ist auch die Fortschreitung einer großen Terz und eines ganzen Tones in gleicher Richtung



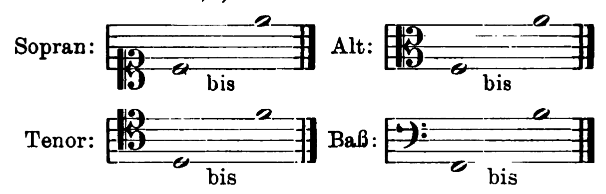
verboten und umgekehrt die eines ganzen Tones und einer großen Terz in gleicher Richtung.



Andere Fortschreitungen, die den Tritonus enthalten, sind schon durch 2. 3. 4. ausgeschlossen.

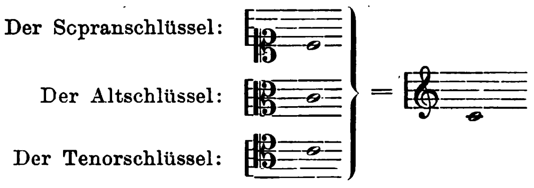
6. Tonwiederholung und Pausen sind untersagt.

7. Der Umfang einer Melodie darf eine Oktave nicht überschreiten, und hält sich im Liniensystem der vorgezeichneten Schlüssel;[1]) für den

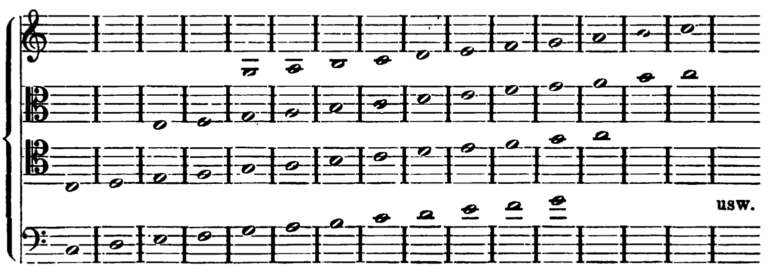


(Diese Angaben gelten nur vorläufig. In der praktischen Komposition bindet man sich nicht an einen so geringen Umfang der Stimmen, besonders nach der Höhe zu wird jetzt mehr verlangt.) (D. H.)

[1]) Es werden gegenwärtig noch drei verschiedene Schlüssel gebraucht, deren Stellung jedesmal das mittlere c bezeichet, nämlich:



Die folgende Tabelle wird das Verhältnis der Schlüssel zu dem Violin- oder G-Schlüssel klar machen. Die übereinanderstehenden Noten bezeichnen immer den gleichen Ton.

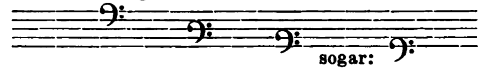


8. Die beiden letzten Töne bilden die **Kadenz.** Die Kadenz geht entweder abwärts von der Sekunde in den Grundton oder aufwärts von der Septime in den Grundton der Tonart.

Es wird also immer in Hinsicht auf den Violinschlüssel im Sopranschlüssel eine Terz tiefer gelesen, im Altschlüssel eine Septime nach unten, oder bequemer, einen Ton nach oben in die tiefere Oktave transponiert, im Altschlüssel eine Note nach unten, bequemer einen Ton nach unten in die tiefere Oktave transponiert. Zwei Töne, die im Alt- und Tenorschlüssel gleich notiert sind, klingen als Terz. Es ist notwendig, daß der Schüler im Lesen dieser Schlüssel sehr gewandt wird, da sie in fast allen Vokalpartituren, zumal den älteren vorkommen, und sich auch in vielen Instrumentalpartituren finden. So notiert man z. B. immer die Bratsche im Altschlüssel, das Cello und Fagott in den höheren Lagen und die Tenorposaune im Tenorschlüssel. Zur Übung im Lesen der Schlüssel sei empfohlen die Partiturausgabe von J. S. Bachs vierstimmigen Chorälen von Woldemar Bargiel, (Bote & Bock, Berlin), in einzelnen Heften wohlfeil erhältlich. Danach nehme man die Bachschen Motetten (Edition Peters) vor, die schon erheblich schwieriger zu lesen und spielen sind. Leichter sind Streichquartettpartituren, da in diesen sich nur ein ungewohnter Schlüssel, der Altschlüssel, findet. Der Gebrauch dieser Schlüssel geht viele Jahrhunderte zurück. Man stellte sie auf, um den Gebrauch von vielen Hilfslinien über oder unter den fünf Linien zu vermeiden, wozu wir z. B. beim Notieren von tiefen Altpartien im G-Schlüssel genötigt sind. Bis in das 18. Jahrhundert hinein, war außer den genannten Schlüsseln noch eine zweite Gruppe von C-Schlüsseln im Gebrauch, die sogenannten „chiavette“ (kleinen Schlüsseln) zum Unterschied von den „chiave“ (den gewöhnlichen Schlüsseln). Sie finden sich auf der zweiten Linie von unten als Mezzosopran-Schlüssel und auf der ersten Linie von oben als Bariton-Schlüssel.
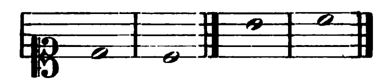


Auch der Baß oder F-Schlüssel kann auf verschiedenen Linien stehen; er bezeichnet jedesmal die Stellung des F. So findet man ihn z. B. in folgenden Stellungen:



Wer ältere Vokalwerke des 14.—18. Jahrhunderts studieren will, muß sich auch mit den „chiavette“ bekannt machen. In neueren Partituren verzichtet man auf ihren Gebrauch. (D. H.)

Die beiden letzten Töne der Melodie sind also entweder Sekunde und Grundton, oder Septime und Grundton, in C dur ionisch z. B.



9. Im allgemeinen soll stufenweise Fortschreitung mit Sprüngen abwechseln, so daß erstere vorherrscht. Zwei gleichartige Sprünge in gleicher Richtung unmittelbar hintereinander sind zu vermeiden, z. B. zwei kleine Terzen, zwei reine Quarten, zwei reine Quinten. Durch unsere moderne Harmonik soll die Melodie nicht beeinflußt werden, nur die Sangbarkeit der aufeinanderfolgenden Intervalle ist zu beachten. Solche Fortschreitungen, die in der modernen Harmonik als gebrochene Akkorde erscheinen würden, sind möglichst zu umgehen, wenigstens nicht zu suchen.

10. Häufiges Zurückkommen auf denselben Ton läßt die Melodie einförmig erscheinen, und ist deshalb möglichst zu vermeiden.

Die fertigen Beispiele sind nach jeder der hier gegebenen Regeln und Vorschriften zu prüfen und zu berichtigen.

Anmerk. Eine Melodie, die genau oder annähernd den Umfang von Grundton bis Oktave beschreibt, heißt authentisch. Eine Melodie, die genau oder annähernd den Umfang von Quinte bis Duodezime beschreibt, heißt plagalisch. [1])
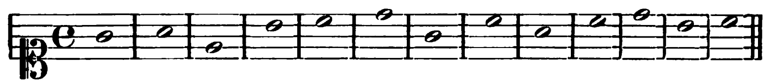
Erste Aufgabe.

Bilde nach den gegebenen Vorschriften zahlreiche Melodien in den vier Singschlüsseln [2])

1) in der ersten (ionischen) Tonart.
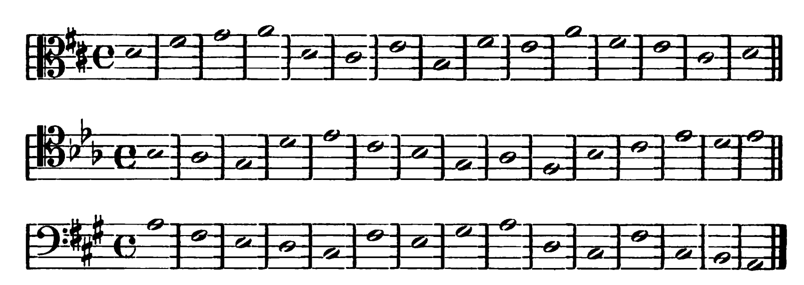
Muster 1a.

Erste Tonart. Ionisch.
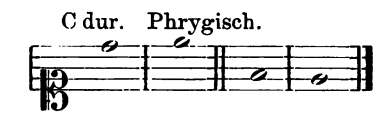


[1]) Durch den Gebrauch aller Vorzeichnungen ist eine andere Unterscheidung dieser Begriffe gegenstandlos geworden.

[2]) Wenigstens zwanzig Beispiele sind zu jeder folgenden Aufgabe zu liefern.



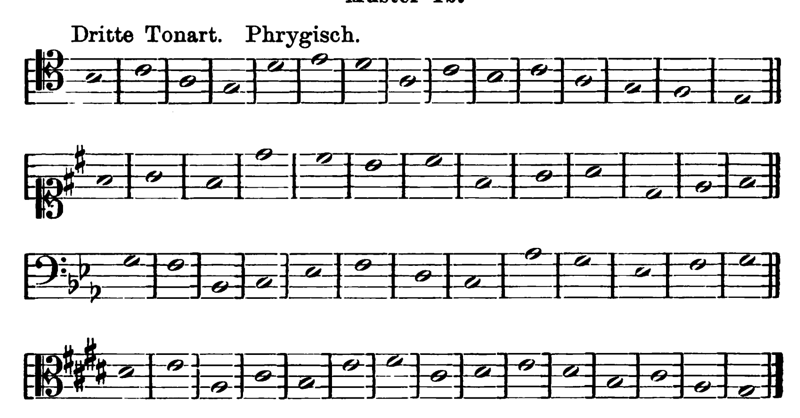
Von den übrigen Tonarten läßt nur die dritte, phrygische, eine selbständige Kadenz zu, nämlich, wie die erste, stufenweise auf- oder abwärts.



Diese Kadenz entspricht dem harmonischen Halbschluß: Unterdom. Oberdom. (Vgl. Harmonielehre, § 17) des harmonischen Tonsystems.

Bilde etc. Melodien
2) in der dritten (phrygischen) Tonart.

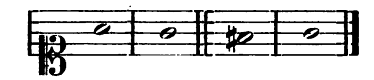
Muster 1b.
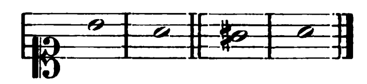


Die übrigen drei Tonarten bedürfen zur Bildung der aufwärts gerichteten Kadenz der Erhöhung der siebenten Stufe, um dieser die

Bedeutung des Leittons zu geben. Diese Tonarten bedingen also bei der Kadenz eine Ausnahme von der in § 4 unter 4. gegebenen Regel.

In der fünften, mixolydischen, Tonart lauten demnach die Kadenzen:



in der sechsten, äolischen:
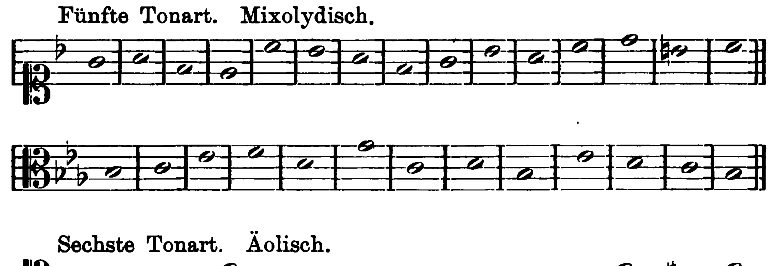


Bilde etc. Melodien
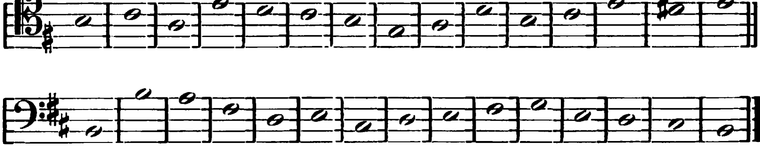
3) in der fünften (mixolydischen) und sechsten (äolischen) Tonart:

Muster 1c.
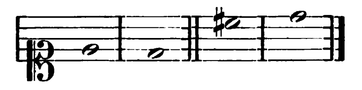
Fünfte Tonart. Mixolydisch.



Sechste Tonart. Äolisch.



In der zweiten, dorischen, Tonart lauten die Kadenzen:

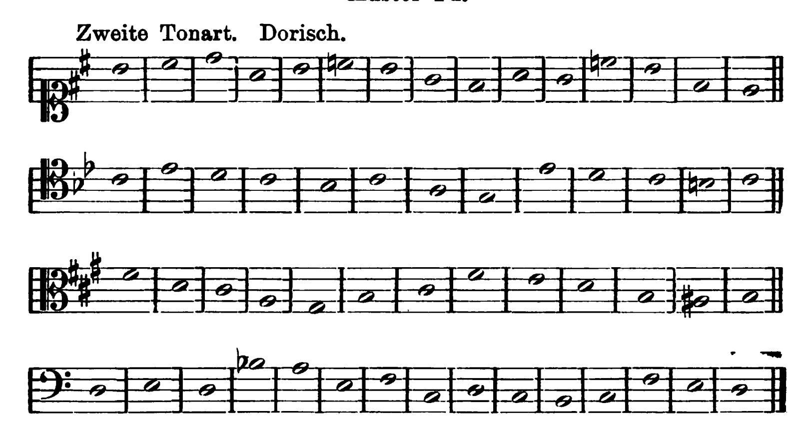


Außerdem aber weicht diese Tonart auch darin von der im vorigen § unter 4. gegebenen Regel ab, daß sie im Verlaufe der

Melodie eine Erniedrigung ihrer großen Sexte, bei stufenweise abwärts gerichteter Fortschreitung derselben zuläßt. Dadurch verwandelt sie sich vorübergehend in eine äolische (sechste) Tonart, moduliert gleichsam in diese.

Bilde etc. Melodien
4) in der zweiten (dorischen) Tonart.

Muster 1d.



Die vierte und siebente Tonart sind hier, wie bei allen folgenden Aufgaben, ausgeschlossen (vgl. § 2). Zwar hat die lydische (vierte Tonart) sich von seiten einiger neuerer Meister eines besonderen Interesses zu erfreuen gehabt, wie wir später sehen werden, doch beruht eben dieses Interesse auf derselben Unregelmäßigkeit (übermäßige Quarte), welche diese Tonart von den Übungen des Schülers ausschließt.

B. Der zweistimmige strenge Satz.

§ 5.

Im zweistimmigen strengen Satz dient eine Melodie von der Art, wie sie im ersten Abschnitt gebildet worden sind, als gegebene Stimme: Cantus firmus (abgekürzt: C. f.).

Zu diesem Cantus firmus wird eine zweite Stimme gesetzt, kontrapunktiert. Diese zweite Stimme heißt: Kontrapunkt (abgekürzt: Kp.).

Nach dem rhythmischen Verhältnis der Noten des Kontrapunkts zum Cantus firmus unterscheidet man verschiedene Gattungen des Kontrapunkts. In der ersten Gattung wird „Note gegen Note“ kontrapunktiert, d. h. Cantus firmus und Kontrapunkt bewegen sich in durchgängig gleicher Notengattung, bei den vorliegenden Arbeiten also in ganzen Taktnoten. In der zweiten Gattung werden zwei Noten gegen eine, in der dritten drei, in der vierten vier oder sechs gegen eine kontrapunktiert. In der fünften bewegt sich der Kontrapunkt in Bindungen, synkopierten Noten, in der sechsten besteht der Kontrapunkt aus verschiedenen, „gemischten“, Notengattungen.

§ 6.

Erste Gattung des Kontrapunkts im zweistimmigen Satze, Note gegen Note. Konsonanz und Dissonanz.

Wird Note gegen Note kontrapunktiert, so wird der Kontrapunkt genau nach denselben Regeln abgefaßt, wie der Cantus firmus, d. h. nach den Regeln, die im ersten Abschnitt über die Bildung der Melodie gegeben sind. Über den Zusammenklang der beiden Stimmen gelten gewisse Regeln, welche auf der Einteilung der Intervalle in Konsonanzen und Dissonanzen beruhen. [1])

Konsonanz bedeutet in der Musik im allgemeinen einen Zusammenklang, der für sich selbst bestehen kann, also an keinerlei Auflösung gebunden ist.

Dissonanz heißt jeder Zusammenklang, der an eine Auflösung gebunden ist.

In bezug auf die Intervalle unterscheidet man die Konsonanzen in

1) vollkommene Konsonanzen:
   - die reine Prime (Einklang)
   - die reine Quinte
   - die reine Oktave;

---

[1]) Die hier angegebene Unterscheidung von Konsonanz und Dissonanz kann nicht auf unbedingte Giltigkeit Anspruch machen. Sie ist aber beibehalten worden, weil sie für den vorgesehenen Zweck ausreicht. Eingehende Erörterung der schwierigen Frage siehe in Stumpf: Konsonanz und Dissonanz. (D. H.)

2) unvollkommene Konsonanzen:
die große und kleine Terz
die große und kleine Sexte.

Alle übrigen Intervalle sind Dissonanzen, d. h. an eine mehr oder weniger bestimmte Fortschreitung gebunden. Zu den Dissonanzen zählen also

1) die Sekunden
die Quarten
die Septimen;
2) alle übermäßigen Intervalle
alle verminderten Intervalle.

Nenne in allen alten Tonarten aller Vorzeichnungen die konsonierenden und dissonierenden Intervalle zu den Grundtönen. Z. B.

C dur dorisch:

Vollkommene Konsonanzen:
Reine Prime: dd
Reine Quinte: da
Reine Oktave: dd

Unvollkommene Konsonanzen:
Kleine Terz: df
Große Sexte: dh
Kleine Sexte: db (nach § 4 zulässig)

Dissonanzen:
Große Sekunde: de
Kleine Septime: dc
Große Septime: dcis. (§ 4)

Die Aufgaben des zweistimmigen Satzes werden für zwei benachbarte Stimmgattungen ausgeführt, Sopran und Alt, Alt und Tenor, Tenor und Baß, in den ihnen zukommenden Schlüsseln. Der Kontrapunkt wird bald über, bald unter den Cantus firmus gelegt.

Zu jedem Cantus firmus werden wenigstens drei Kontrapunkte in der Oberstimme und ebensoviel in der Unterstimme gesetzt. Um die wiederholte Mühe der Abschrift des Cantus firmus zu vermeiden, und Raum zu sparen, kann man den Cantus firmus ein für allemal in die Mitte stellen, und die Kontrapunkte der Oberstimme darüber, die der Unterstimme darunter setzen.

§ 7.

Tonische Regeln des Kontrapunkts Note gegen Note.
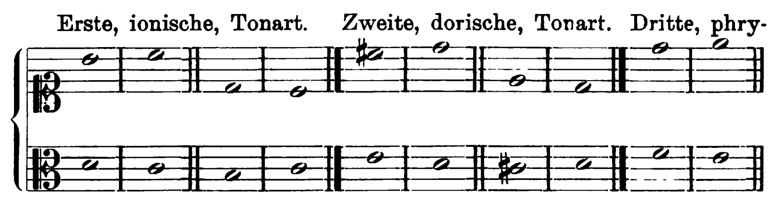
11. Nur Konsonanzen sind zulässig. Der Einklang ist am Anfang oder Schluß gestattet, in der Mitte nur ausnahmsweise. Die Oktave ist im Verlaufe, wegen ihres leeren Klanges, mit Vorsicht anzuwenden.

12. Der erste Zusammenklang beider Stimmen ist eine vollkommene Konsonanz: Prime, Quinte, Oktave. Die vollkommene Konsonanz zu Anfang ist im Kontrapunkt an keine bestimmte Stufe der Tonart gebunden, wie es beim Cantus firmus der Fall war (§ 4). Es folgt daraus, daß man an dem ersten Intervall nicht die Tonart des Satzes erkennen kann. (Anm. Die alte Schule ließ den Anfang überhaupt nicht durch die Tonart beeinflussen.)

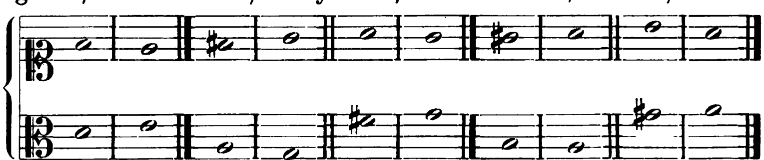
13. Der letzte Zusammenklang beider Stimmen ist Einklang oder Oktave.

14. Bei der Kadenz geht die eine Stimme stufenweise aufwärts, die andere stufenweise abwärts in den Grundton. Es verbinden sich also zur zweistimmigen Kadenz die beiden Formen der einstimmigen Kadenz, welche § 4 für alle Tonarten gegeben sind. Z. B.

Erste, ionische, Tonart. Zweite, dorische, Tonart. Dritte, phry-



gische, Tonart. Fünfte, mixolydische, Tonart. Sechste, äolische, Tonart.
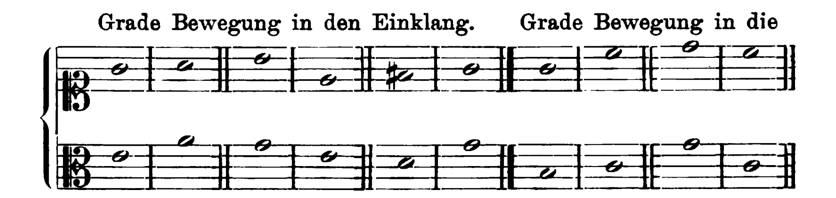


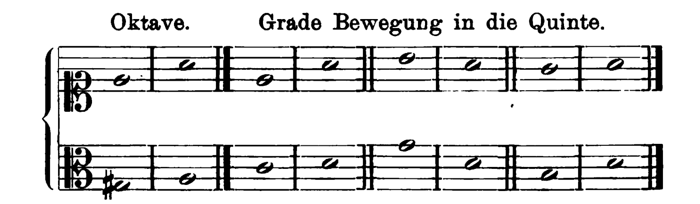
Bilde diese Kadenzen in allen Tonarten und Vorzeichnungen.

15. Die grade Bewegung zweier Stimmen in eine vollkommene Konsonanz ist unzulässig. Zwei Stimmen dürfen also

nicht, bei gleicher Richtung, in den Einklang, die Quinte oder Oktave führen.

Falsch sind also folgende Fortschreitungen:





Als Grund für das Verbot der Prime und Oktave kann man anführen: das Erlöschen der Zweistimmigkeit. Als Grund für das Verbot der Quinte das unvermittelte gleichsam von neuem anfangen.[1])

16. Zwei Stimmen dürfen nicht bei grader Bewegung in gleichbenannten vollkommenen Konsonanzen fortschreiten.

Diese Regel ist in der vorigen schon enthalten, muß aber, ihrer großen Wichtigkeit wegen, noch besonders herausgehoben werden.

Die grade Bewegung zweier Stimmen in Quinten heißt: falsche Quinten, die grade Bewegung in Oktaven: falsche Oktaven.

17. Die Aufeinanderfolge zweier großer Terzen oder kleiner Sexten, bei stufenweise diatonischer Fortschreitung beider Stimmen, ist als Tritonus verboten.[2])

---

[1]) Es ist hier auf ein Problem hingedeutet, welches nur wissenschaftlich gelöst werden kann, und zwar unter Voraussetzung der Kenntnis und Übung der praktischen Kompositionslehre. Vgl. darüber auch: Johannes Schreyer, von Bach bis Wagner, Dresden 1903. S. 45—61.

[2]) Bei chromatischer Halbtonfortschreitung bilden zwei große Terzen keinen Tritonus, doch ist diese Fortschreitung hier überhaupt ausgeschlossen.

18. Der Q u e r s t a n d zwischen beiden Stimmen ist ebenfalls verboten. (Vgl. Harmonielehre § 49.) Die Bedingungen des Querstandes sind: sprungweises Eintreten eines Tones in einer Stimme, dem in der anderen Stimme ein Ton derselben Stammstufe, aber einen halben Ton höher oder tiefer, unmittelbar vorangegangen ist.
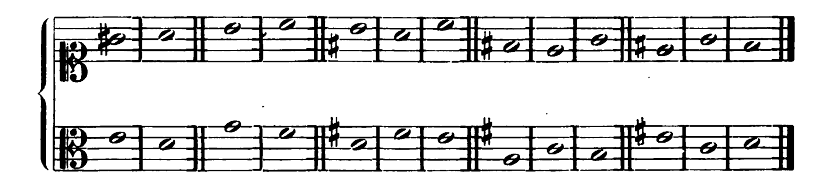


19. Die Stimmen dürfen sich nicht um mehr als eine Oktave voneinander entfernen. Zur Vermeidung anderer Fehler ist es ausnahmsweise erlaubt, die Dezime zu gebrauchen.

20. Gegenbewegung beider Stimmen ist möglichst zu erstreben, Parallelbewegung (gleichlaufende Richtung) höchstens über drei Noten auszudehnen, soweit es sich irgend tun läßt, ohne andere Regeln zu verletzen.

Übrigens gelten für den Kontrapunkt selbst alle Regeln, die im ersten Abschnitt für den Cantus firmus gegeben sind.

Die folgenden Fortschreitungen und ähnliche, in denen die beiden Enden des Tritonus in unmittelbare Berührung kommen (das



eine in der einen Stimme vorangehend, das andre in der andern folgend), werden auch im zweistimmigen Satze vermieden, und von vielen Lehrern des strengen Satzes als Tritonus bezeichnet. Wir wollen indessen diese Fortschreitungen, von denen die beiden zuerst angeführten am härtesten ins Ohr fallen, nicht unbedingt verwerfen, erstens, weil die G e g e n b e w e g u n g den Tritonus, als falsche Fortschreitung, a u f h e b t, zweitens, weil sie zwar im zweistimmigen Satz vermieden werden, im mehrstimmigen aber, zwischen je zwei Stimmen,

sehr häufig sind. Hier bilden sie eben jene Eigentümlichkeiten, aber keineswegs Mängel des auf dem strengen Satz beruhenden Kunststils, welche uns anfangs befremdend erscheinen, weil unser Ohr an das moderne (Rameausche) Tonsystem gewöhnt ist.

Zweite Aufgabe.

Bilde nach obiger Anleitung zweistimmige Sätze in den fünf Tonarten. Der Cantus firmus ist erst zu setzen, dann zu kontrapunktieren. Der Cantus firmus kann auch unter den zum ersten Abschnitt (A) gearbeiteten, oder den daselbst gegebenen Melodien

Muster 2. F-

Erster Kontrapunkt.

Zweiter Kontrapunkt.

Dritter Kontrapunkt.

Cantus firmus.

Vierter Kontrapunkt.

Fünfter Kontrapunkt.

Sechster Kontrapunkt.

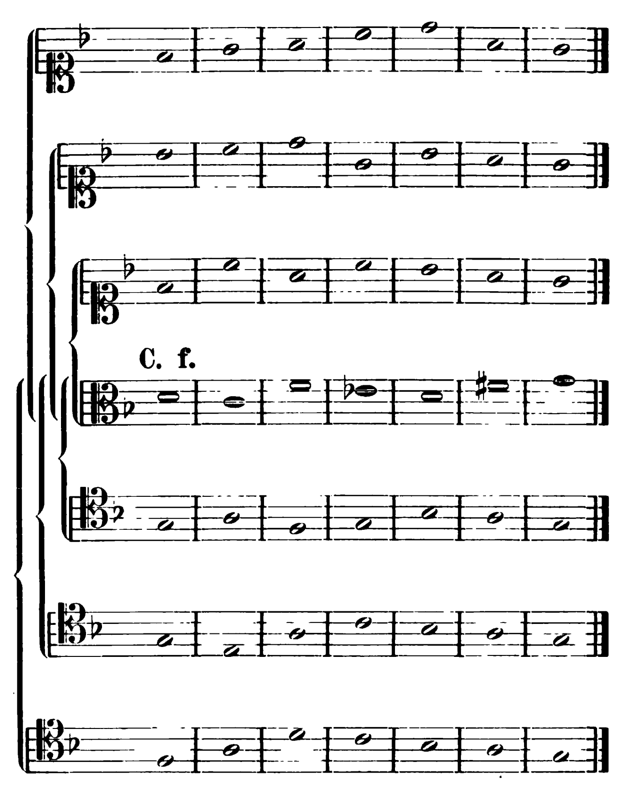
gewählt werden. Die beiden Stimmen dürfen durchaus nicht gleichzeitig, Takt für Takt, gemacht werden. Der pädagogische Zweck dieser Lehre würde durch ein solches Verfahren gradezu vereitelt.

Die fertigen Arbeiten sind nach jeder einzelnen bisher gegebenen Vorschrift, sowohl über den einstimmigen als zweistimmigen Satz, zu prüfen. Hier heißt es: was richtig ist, ist gut. Die Arbeiten müssen mit Sammlung, aber schnell und zahlreich gemacht werden.

Über die äußere Anordnung der Arbeit siehe: Schluß des § 6.

Der Cantus firmus darf weder sehr hoch noch sehr tief liegen, wenn das Kontrapunktieren leicht sein soll.

dur dorisch.

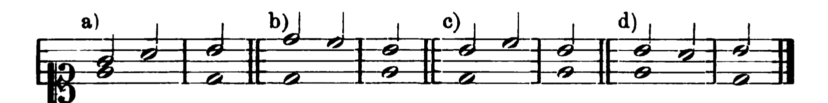


§ 8.

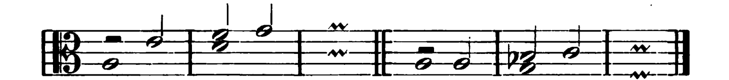
Zweite Gattung des Kontrapunkts im zweistimmigen Satz.
Zwei Noten gegen eine.

Bringt der Kontrapunkt zwei Noten gegen eine, so ist die erste (der gute Taktteil) allemal Konsonanz, die zweite ist entweder ebenfalls Konsonanz, oder ein dissonierender Durchgang. Unter Durchgängen versteht man Dissonanzen auf dem schlechten Taktteil, welche zwischen zwei Konsonanzen stufenweise fortschreiten. (Vgl. Harmonielehre § 31.)

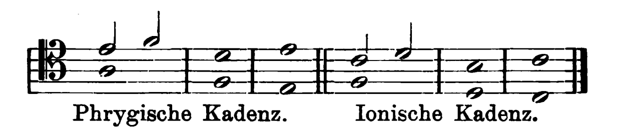
Die Bewegung der Durchgänge ist, wie aus der Harmonielehre bekannt, entweder aufwärts oder abwärts oder rückwärts (d. h. auf denselben Ton zurückführend).[1])



Die Bewegung ist eine ununterbrochene, doch ist es erlaubt, den ersten Takt des Kontrapunkts mit einer Pause zu beginnen,



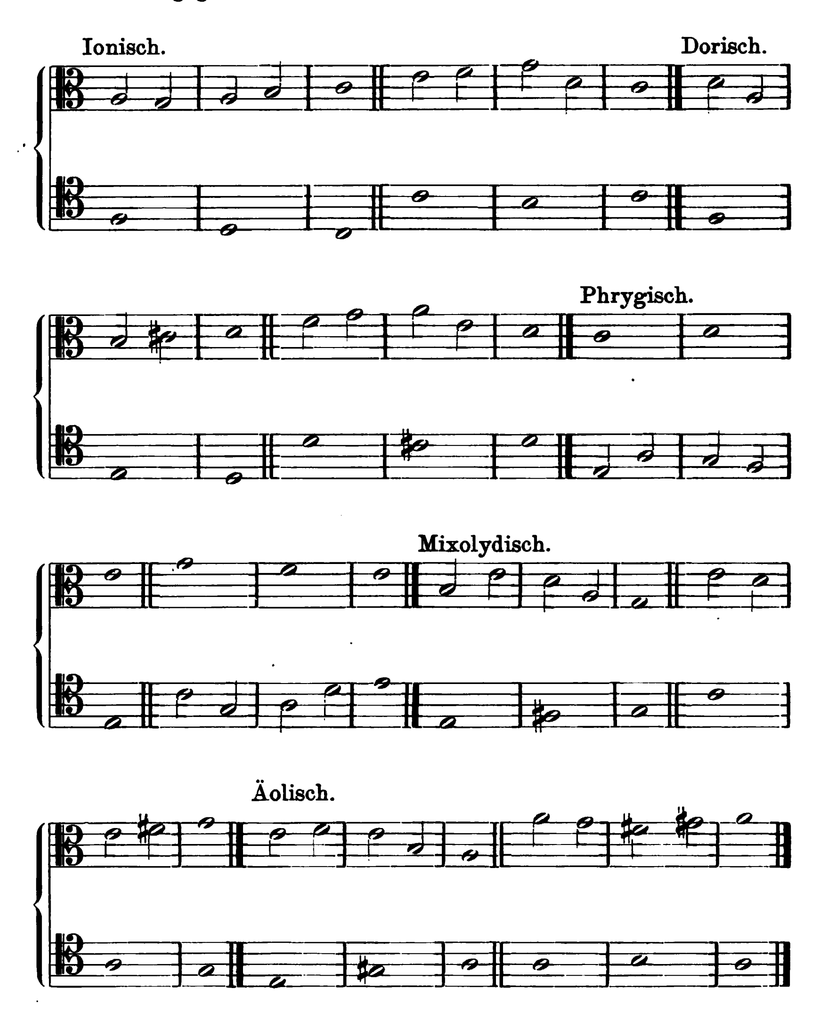
und die Kadenz ausnahmsweise Note gegen Note zu bilden:


Phrygische Kadenz. Ionische Kadenz.

Wo es sich irgend tun läßt, wird man natürlich auch bei der Kadenz die Bewegung der zwei Noten gegen eine beibehalten. Bei-

[1]) Die rückwärtige Bewegung wird oft auch den Wechselnoten zugezählt. Im allgemeinen ist den glatt in einer Richtung gehenden Durchgängen der ersten zwei Arten vor der dritten Art der Vorzug zu geben. C und d des obigen Beispiels eignen sich nicht so gut für häufige Verwendung innerhalb eines Kontrapunkts wie a und b. Man gebrauche sie also nur gelegentlich. (D. H.)

spielsweise folgen hier solche Kadenzen in allen fünf Tonarten mit zwei Noten gegen eine.



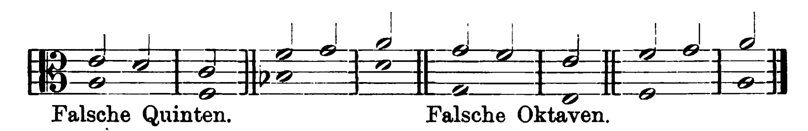
In dem letzten Beispiel hat man, wie in der melodischen Molltonleiter, um eine Konsonanz auf dem guten Taktteil zu gewinnen, die sechste Stufe der Tonart erhöht, eine Freiheit, von der, in diesem Falle, der Schüler Gebrauch machen darf.

Man sieht, daß hier die beiden letzten Noten (die eigentliche Kadenz) unverändert geblieben sind. Bessere Kadenzen ergibt der gebundene Kontrapunkt, § 11.

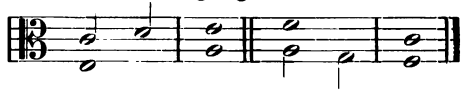
Anmerk. Gegenwärtig versteht man unter mixolydischer Kadenz häufig die Kadenz „Unterdominante, Tonika", besonders wenn es vermieden wird, derselben die gewöhnliche Kadenz mit der Oberdominante vorhergehen zu lassen, wie z. B. im Credo der H moll-messe von Bach. In dem berühmten und allbekannten „Vere languores" für drei Männerstimmen von Lotti, hängt sich diese Kadenz in Moll an den regelmäßigen, aber unvollkommenen Ganzschluß. Ähnlich Bach: Magnificat, Suscepit Israel.

Bilde dergleichen Kadenzen in allen fünf Tonarten verschiedener Vorzeichnung.
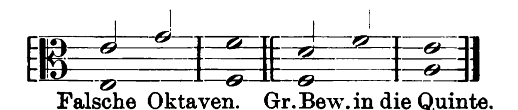
X **21.** Falsche Fortschreitungen der guten Taktteile werden durch durchgehende Töne nicht aufgehoben. Die folgenden Fortschreitungen sind also falsch. (Vgl. Hrml. § 31.)
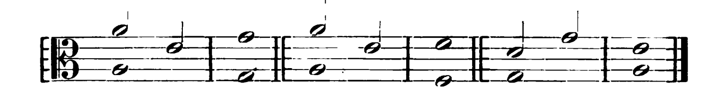


Grade Bewegung in die Quinte.



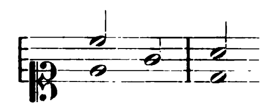
22. Ebensowenig werden falsche Fortschreitungen durch Terzensprünge aufgehoben.



23. Falsche Quinten und Oktaven der guten Taktteile werden auch durch größere Sprünge nicht aufgehoben. Z. B. falsch:
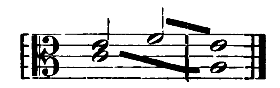


24. Größere Sprünge als die Terz dürfen dagegen als ein genügendes Mittel gegen a n d e r e falsche Fortschreitungen angesehen werden. Hier z. B.



gilt der Quartensprung c—g als genügend, um die grade Bewegung in die Quinte auf den guten Taktteilen aufzuheben.

25. Grade Bewegung in eine vollkommene Konsonanz ist auch dann verboten, wenn der erste Ton ein dissonierender Durchgang ist.



Diese Forderung ist eine der härtesten des strengen Satzes.

Im übrigen gelten für den Kontrapunkt alle für den einstimmigen und zweistimmigen Satz bisher gegebenen Vorschriften, auch die: daß Tonwiederholung unstatthaft ist.[1])

Es sei hier nochmals bemerkt, daß es die Abfassung des Kontrapunkts erleichtert, wenn man den Cantus firmus in der Mittellage hält, die Grenzen des Liniensystems nur ausnahmsweise berührend. Zu hohe Lage des Cantus firmus beeinträchtigt die Freiheit der Oberstimme, zu tiefe die der Unterstimme.

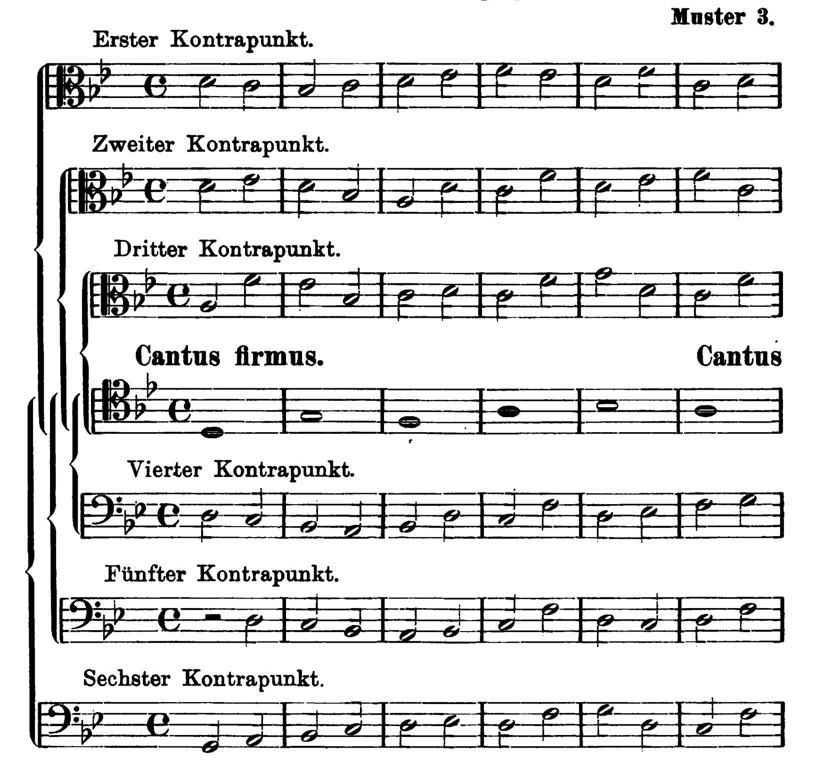
[1]) Es fehlt hier eine Vorschrift, die fast alle Lehrer des strengen Satzes bringen: Ein Sprung über den Taktstrich ist nur dann gestattet, wenn ein anderer Sprung unmittelbar voraus ging. Schlecht vorbereitete Sprünge über den Taktstrich stören den ruhigen Fluß des Kontrapunktes leicht. Also ist z. B.:



Obschon die Meister des strengen Satzes diese Vorschrift nicht immer peinlich beachten, sei sie dem Schüler dennoch zur Befolgung empfohlen, da in der Tat durch Vermeiden der genannten Sprünge sich sehr oft ein schönerer Fluß herstellen läßt. (D. H.)

Dritte Aufgabe.

Kontrapunktiere zwei Noten gegen eine.



§ 9.
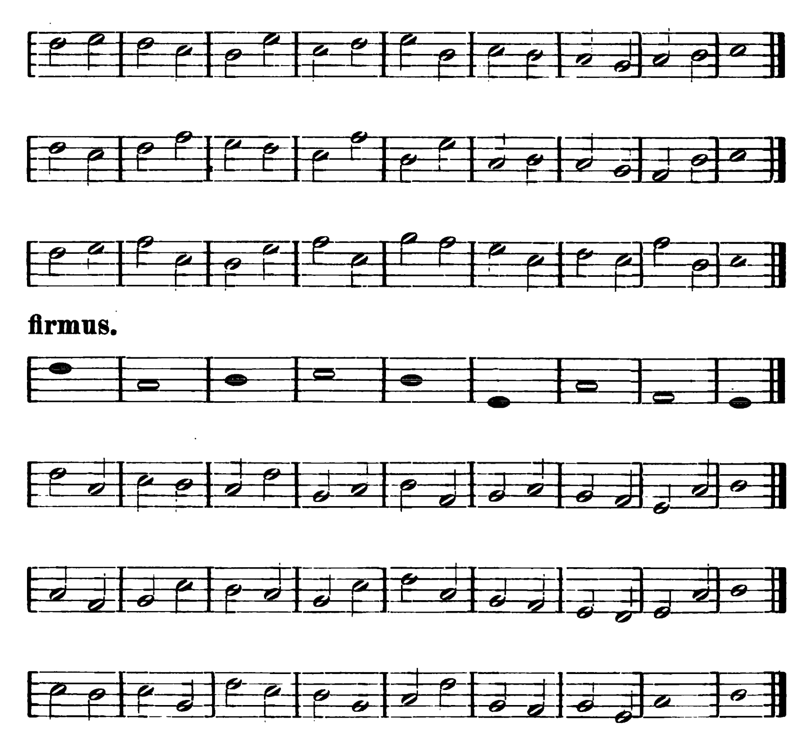
Dritte Gattung des Kontrapunkts im zweistimmigen Satz.
Drei Noten gegen eine.

26. Werden drei Noten gegen eine kontrapunktiert, so muß ebenfalls die erste, auf dem guten Taktteil, Konsonanz sein.
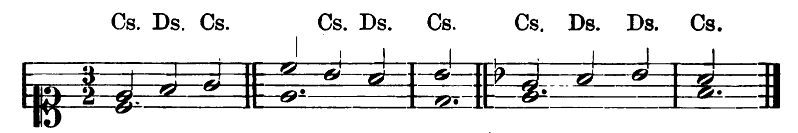
Die zweite und dritte dürfen dissonierende Durchgänge sein, und zwar

die zweite zwischen der ersten und dritten,
die dritte zwischen der zweiten und ersten des folgenden Taktes,

Phrygisch.
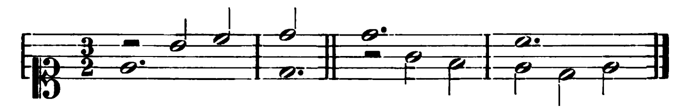


die zweite und dritte zwischen der ersten und der ersten des folgenden Taktes.
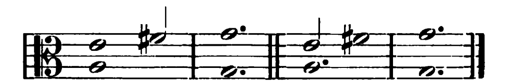


Man sieht, daß man die Arbeiten der ersten Gattung leicht in die unserer jetzigen Aufgabe verwandeln kann, indem man überall einen rückgängigen Durchgangston hinzufügt. Eben dieser Bequemlichkeit wegen sind die rückgängigen Durchgänge möglichst zu ver-

meiden, unter allen Umständen die auf- oder abwärts gerichteten vorzuziehen. [1])
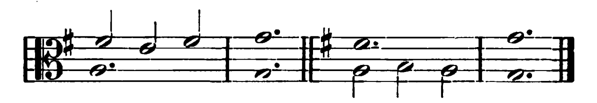
Es ist erlaubt, im Kontrapunkt zu Anfang einen Taktteil zu pausieren, so daß der erste Takt nur zwei Töne enthält.



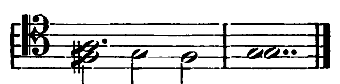
Bei der Kadenz sei es ausnahmsweise gestattet, im vorletzten Takt nur zwei Noten zu bringen.



Durch rückgängige Bewegung wird man in fast allen Fällen die Kadenz bilden können, ohne die dreiteilige Bewegung zu unterbrechen.
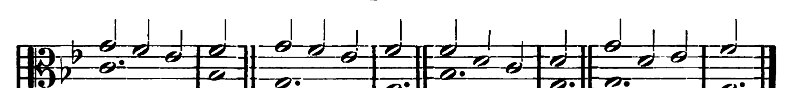


Daß man die umgekehrte rückgängige Bewegung im Kontra-



punkt gern vermeidet, liegt daran, daß man den Ton, der als das Ziel der Bewegung betrachtet wird, den Schlußton, nicht vorweg nimmt.

27. Falsche Quinten und Oktaven der guten Taktteile werden auch durch zwei Zwischentöne nicht aufgehoben, gleichviel ob diese stufenweise fortschreiten oder springen.



Falsche Quinten. Falsche Oktaven.

[1]) Dem Schüler sei dringend geraten, nicht die früheren Arbeiten durch Einflicken von Noten für die neue Aufgabe brauchbar zu machen. Jede Aufgabe sei für sich gelöst, nach den Anforderungen, die gerade sie stellt. Es liegt hierin ein künstlerisches Prinzip, das überall durchgeführt werden sollte. Flickwerk ist nur zu leicht als solches kenntlich. (D. H.)

Muster 4. Mixolydisch.

Erster Kontrapunkt.

Zweiter Kontrapunkt.

Dritter Kontrapunkt.

Cantus firmus.

Vierter Kontrapunkt.

Fünfter Kontrapunkt.

Sechster Kontrapunkt.

Erster Kontrapunkt.

Zweiter Kontrapunkt.

Dritter Kontrapunkt.

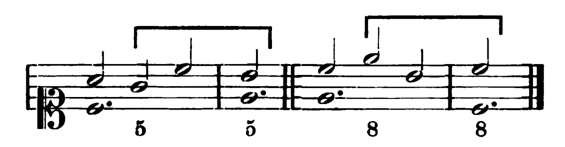
Cantus firmus.

Vierter Kontrapunkt.

Fünfter Kontrapunkt.
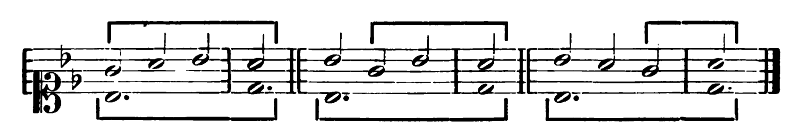
Sechster Kontrapunkt.

28. Falsche Quinten und Oktaven sind auch zwischen dem zweiten und folgenden ersten Taktteil zu vermeiden.

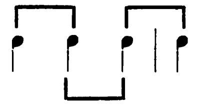


29. Grade Bewegung in eine vollkommene Konsonanz wird zwischen jedem der drei Taktteile und dem folgenden ersten Taktteil berechnet.

Falsch:



Zugrunde liegt dieser Behandlungsweise des dreiteiligen Taktes die Auffassung desselben: als bestehend aus ineinander geschobenen zweiteiligen Takten.



Wie bei der vorigen Aufgabe reicht hier eine Quarte oder ein größeres Intervall hin, die Fehler zu vermeiden, nicht aber eine Terz. (Vgl. S. 21, Regel 24.)

Vierte Aufgabe.

Kontrapunktiere drei Noten gegen eine. Muster 4 siehe vorstehend S. 25, 26.
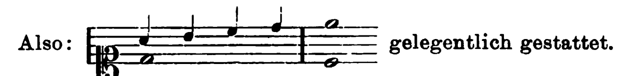
§ 10.

Vierte Gattung des Kontrapunkts im zweistimmigen Satz. Vier und sechs Noten gegen eine.

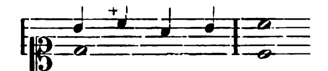
30. Bei vier Noten gegen eine müssen die erste und dritte konsonieren, die zweite und vierte dürfen als Durchgang dissonieren. [1])

---

[1]) Ausnahmsweise kann bei sonst einwandfreier Stimmführung gelegentlich auch die dritte Note durchgehende Dissonanz sein.

Also:  gelegentlich gestattet.

Ab und zu kann die dissonierende Wechselnote mit guter Wirkung gebracht werden, z. B.:
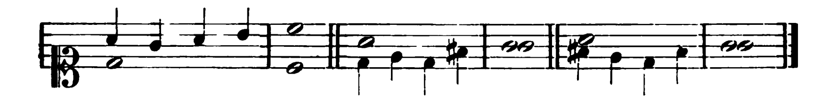


Sie ist häufig als Vorausnahme der nächsten Harmonie zu erklären. Sehr wichtig ist in dieser Gattung des Kontrapunkts rhythmische Mannigfaltigkeit. Man vermeide sequenzartige Wiederholung der gleichen Phrase.

Bei der Kadenz sind wieder rhythmische Varianten statthaft.



Mit vier gegen eine ergeben sich z. B.

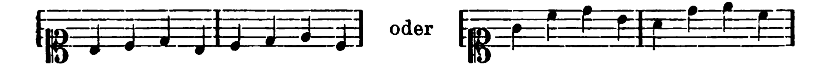


31. Bei sechs Noten gegen eine findet ein Unterschied der Taktart statt.

Im zweiteiligen Takt, z. B. $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, konsoniert die erste und vierte; die zweite, dritte, fünfte und sechste sind denselben Vorschriften unterworfen, wie die schlechten Taktteile bei drei Noten gegen eine. Wir haben hier also: zweimal drei gegen eine.

32. Im dreiteiligen Takt (z. B. $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$) konsoniert die erste, dritte, fünfte; die zweite, vierte, sechste können als Durchgänge dissonieren. Wir haben hier also: dreimal zwei gegen eine.
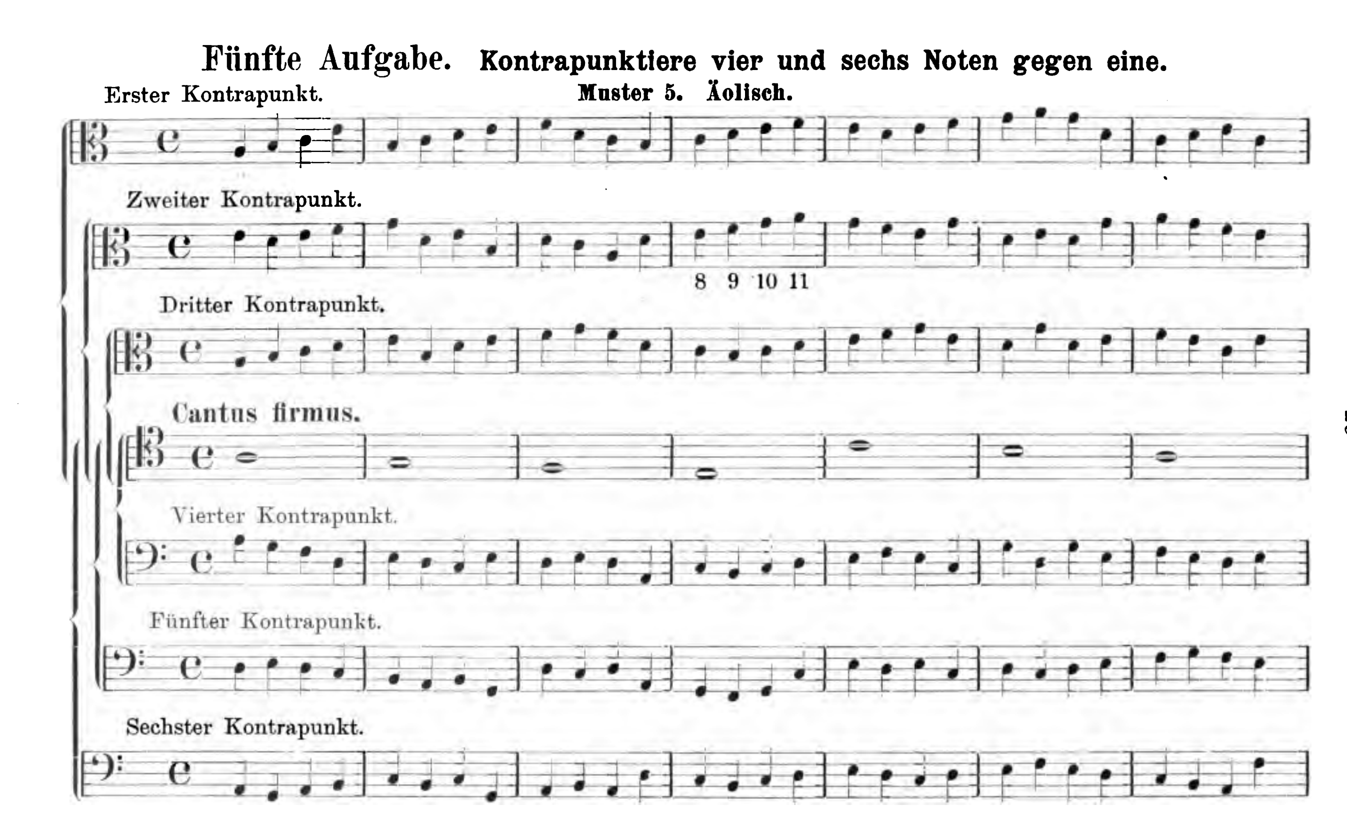
Also würde z. B.
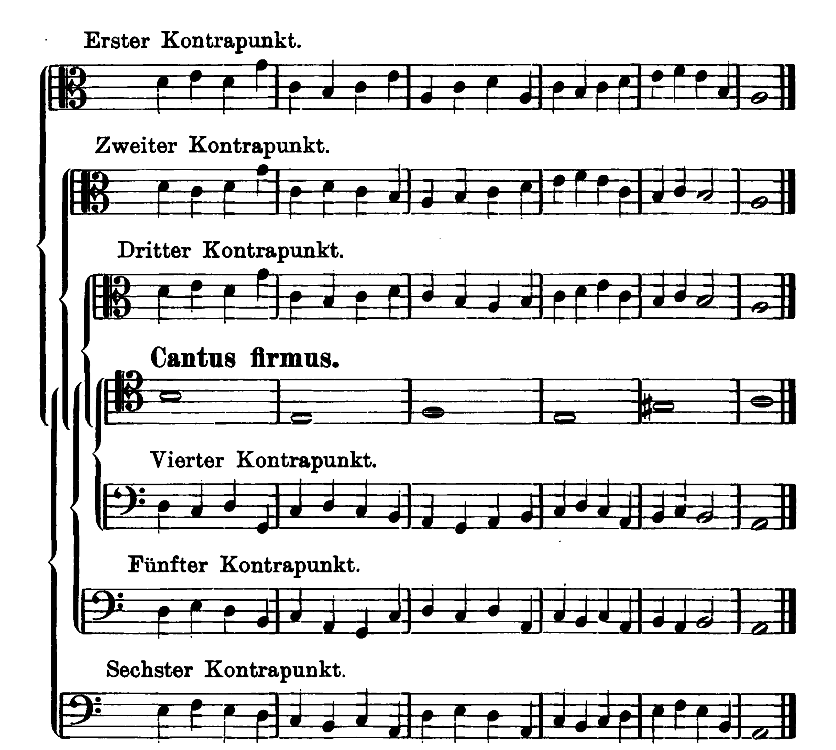


nicht zu loben sein. Arpeggioartige Gänge sind auch zu vermeiden, besonders gegen ihr häufiges Auftreten hüte man sich. Sie geben dem Kontrapunkt das Ansehen einer harmonisch figurierten Begleitung, schädigen seinen Charakter als melodisch selbständige Stimme. Vereinzelt findet sich eine akkordische Figur bei den besten Meistern des strengen Satzes. Schließlich sei dem Verlauf des Kontrapunkts als schön geschwungener melodischer Linie große Aufmerksamkeit gewidmet. Die Höhepunkte müssen durch wirksamen Anstieg erreicht werden; um als Höhepunkte zu wirken, müssen sie wirkliche Höhepunkte sein, d. h. sie dürfen nicht häufig und nicht mehreremal in der gleichen Weise berührt werden. Schon hier kann sich der Sinn für Aufbau und Ausgestaltung der Melodie stark betätigen. Es ist darum diese Gattung des Kontrapunkts von besonderer Wichtigkeit, zumal da sie in der heutigen Kompositionspraxis viel eher Verwendung findet, als die früher genannten. (D. H.)

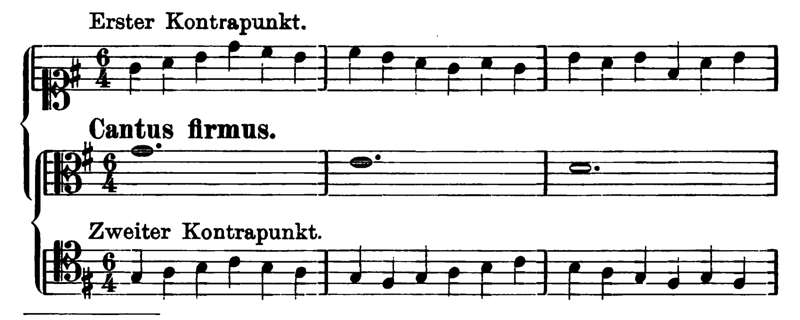
Fünfte Aufgabe. Kontrapunktiere vier und sechs Noten gegen eine.

Muster 5. Äolisch.
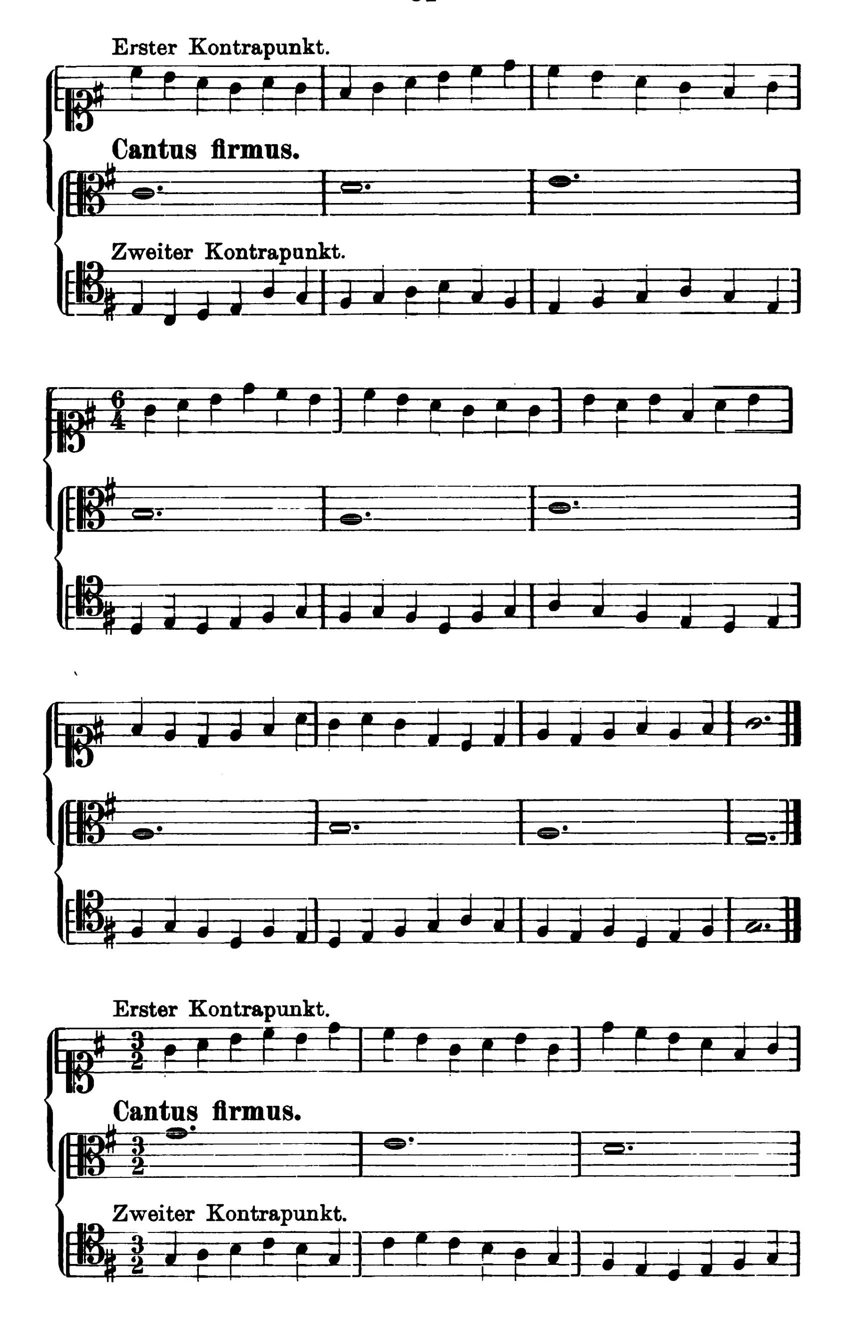




Muster 6. Ionisch. [1])



[1]) Der Raumersparnis halber werden die noch folgenden Muster einfach gegeben. Der Schüler aber hat seine Arbeiten nach wie vor dreifach auszuführen. Mit dem zweistimmigen Satz hört diese Art der Arbeit von selbst auf.


Erster Kontrapunkt.
Cantus firmus.
Zweiter Kontrapunkt.
Erster Kontrapunkt.
Cantus firmus.
Zweiter Kontrapunkt.

Erster Kontrapunkt.
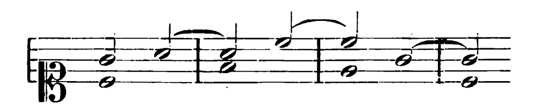
Cantus firmus.

Zweiter Kontrapunkt.

§ 11.

Fünfte Gattung des Kontrapunkts im zweistimmigen Satz. Bindungen (Ligaturen) im Kontrapunkt. „Gebundener Kontrapunkt." Vorhalte.

Wir kommen jetzt zu der Gattung, in welcher der Kontrapunkt sich synkopierter Noten bedient. Es sind dies im zweiteiligen Takte Synkopen zwischen dem schlechten zweiten und guten ersten Taktteil.



Solche Synkopen nennt man Bindungen, Ligaturen, den Kontrapunkt, in welchem sie vorkommen, gebundenen Kontrapunkt.

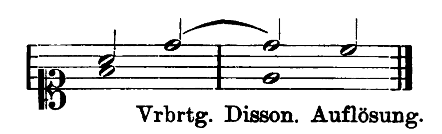
33. Die gebundene Note muß entweder gegen beide Takte des Cantus firmus konsonieren, wie in obigem Beispiel, oder auf dem guten Taktteil als Vorhalt dissonieren, als solcher vorbereitet sein, und sich stufenweise abwärts in eine Konsonanz auflösen.

Der Vorhalt hat drei Momente:

1) Vorbereitung, d. i. Auftreten desselben Tones in derselben Stimme als Konsonanz.

2) Dissonanz des angebundenen Vorhalts gegen die gegebene Stimme.
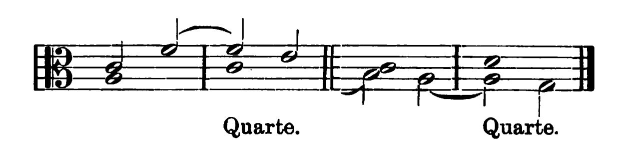
3) Auflösung des dissonierenden Vorhalts stufenweise abwärts in eine Konsonanz.



34. Von den Dissonanzen gebraucht man die Septime nur in der Oberstimme als Vorhalt (siehe vorstehend), die Sekunde nur in der Unterstimme:
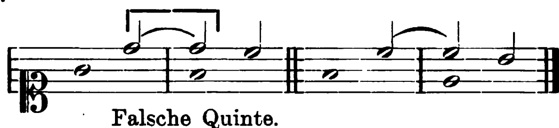


die reine Quarte dagegen wird in Ober- und Unterstimme gebraucht, wiewohl lieber in der Oberstimme.
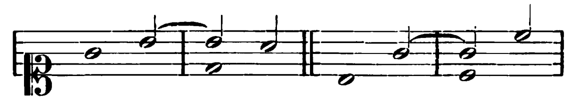


Die übermäßige Quarte und die verminderte Quinte sind nur ausnahmsweise als dissonierende Vorhalte zu gebrauchen, weil beide Intervalle immer den aufsteigenden Leitton der Tonart enthalten, und diesen seiner Natur zuwider, hier abwärts auflösen müssen. Früher waren sie als Tritonus verpönt.

Über die Fortschreitungen gelten bei Bindungen folgende Vorschriften:

35. Falsche Quinten und Oktaven sind auf den schlechten Taktteilen verboten, d. h. zwischen den Konsonanzen der schlechten Taktteile.
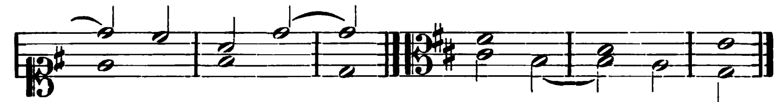

Falsche Quinte.

36. Mit grader Bewegung in Quinte und Oktave ist es zwar nicht so genau zu nehmen, doch ist dieselbe zwischen den schlechten Taktteilen besser zu vermeiden als zu suchen.



Es ist erlaubt, den ersten Takt mit einer halben Pause zu beginnen.

In Fällen, wo sich durchaus keine Bindung ergeben will, greift man zur zweiten Gattung, zwei Noten gegen eine, zurück.
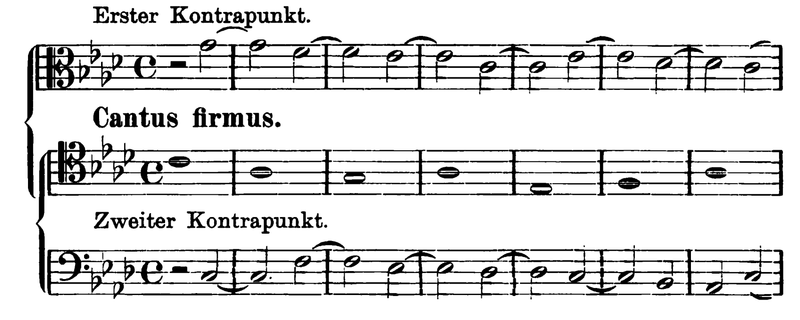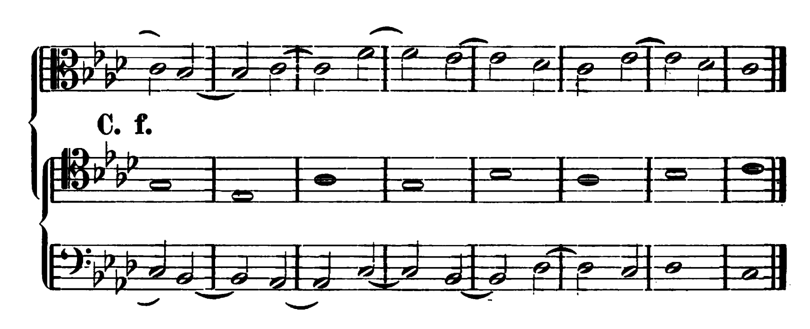


Im zweiten Fall würde die Bindung g—g falsche Quinten auf den schlechten Taktteilen ergeben.

Sechste Aufgabe.

1) Kontrapunktiere Bindungen im zweiteiligen Takt.
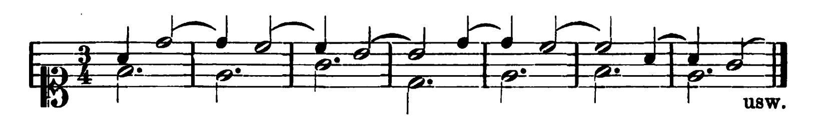
Muster 7. Phrygisch.



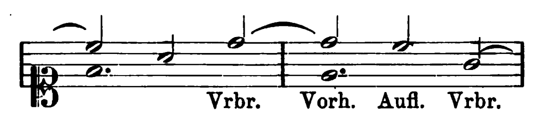


X **37.** Im dreiteiligen Takt gelten dieselben Vorschriften über die Bindungen im allgemeinen, wie auch über die Vorhalte, nur fällt hier die Auflösung auf einen besonderen Taktteil, den zweiten, und die vorbereitende Konsonanz auf den dritten.

In den folgenden Takten ist zwar das vorige Verhältnis hergestellt, aber auch in kontrapunktischer Hinsicht keine neue Aufgabe gewonnen, sondern nur die vorige wiederholt.
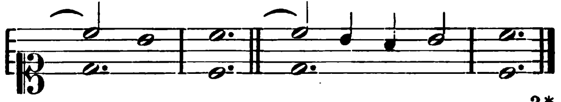


In der neuen Aufgabe gestalten sich also die drei Momente des Vorhalts auf folgende Art:



X **38.** Der Vorhalt darf nicht länger sein, als die Note, an die er gebunden wird, also nur ebenso lang oder kürzer.

Der Vorhalt darf nicht kürzer sein als die Hälfte der Note, an die er gebunden ist. Diese Vorschriften dienen der Erreichung eines ununterbrochen glatten Flusses im Kontrapunkt.
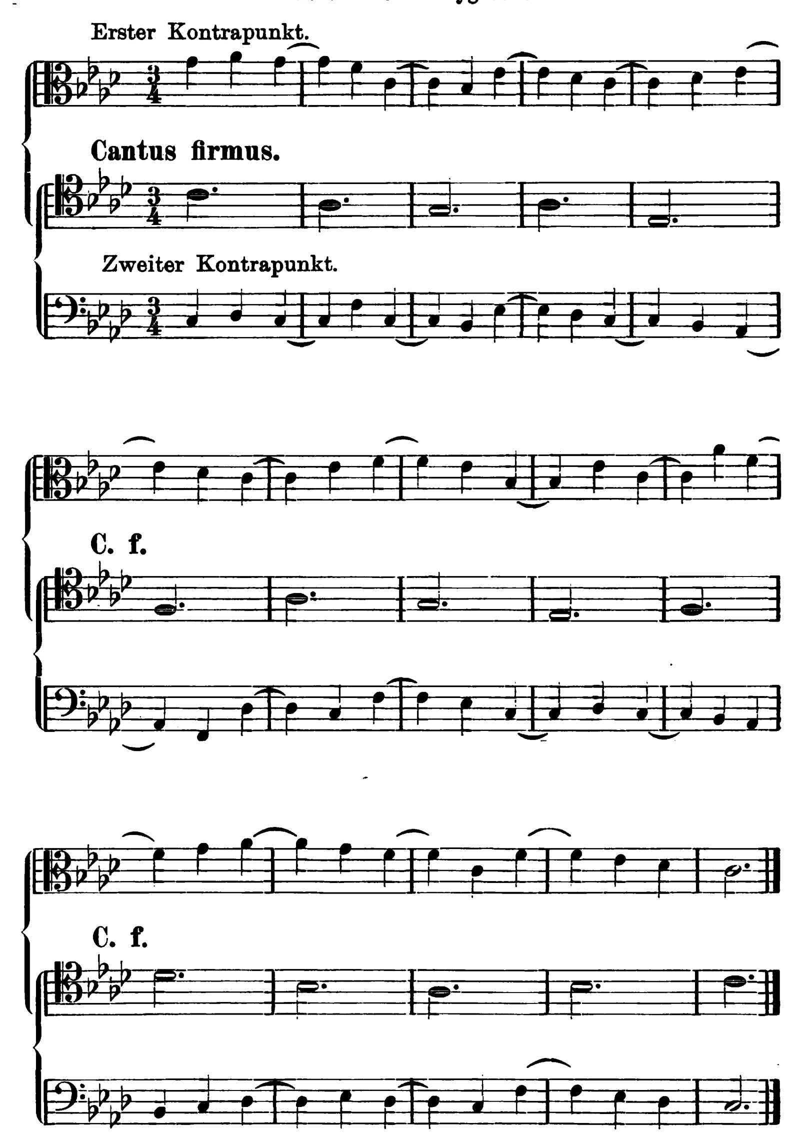
Bei der Kadenz ist wieder nötigenfalls eine kleine rhythmische Veränderung gestattet.



Sechste Aufgabe.

2) Kontrapunktiere Bindungen im dreiteiligen Takt.

Muster 7a. Phrygisch.



§ 12.

Sechste Gattung des Kontrapunkts im zweistimmigen Satz. Gemischter Kontrapunkt.

Gemischt nennt man einen Kontrapunkt, der sich in beliebigen Notengattungen bewegt, nach dem Ermessen des Komponisten die verschiedenen Gattungen verbindend.

Bindungen überhaupt, besonders aber dissonierende (Vorhalte) gelten von alters her für eine „Zierde des Kontrapunkts“. Besonders die Kadenz vollzieht man selten ohne eine dissonierende Bindung.

Hier ist auch der § 11, 38 gegebenen Vorschrift über das rhythmische Verhältnis der gebundenen Noten zu gedenken.

So wie es im dreiteiligen Maße gestattet war, die zweite oder die dritte, auch die zweite und dritte als Durchgang dissonieren zu lassen, so ist es auch im zweiteiligen Maße gestattet, zwei kleinere Noten des schlechten Taktteiles gegen eine größere des guten Taktteiles dissonieren zu lassen, so daß also entweder beide dissonieren, oder nur die erste.

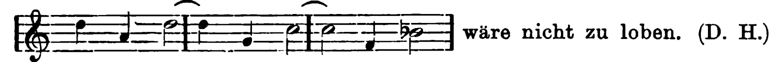


Übrigens hüte sich der Schüler vor dem Irrtum, es müsse in solchen Sätzen durch die Bewegung des Kontrapunkts immerwährend die Takteinteilung markiert werden. Dadurch würde er in den Fehler verfallen zu immer kleineren Notengattungen zu greifen, um es nicht an Mannigfaltigkeit fehlen zu lassen. Vielmehr soll Bewegung und Ruhe angemessen abwechseln, und auch nach lebhafterer Bewegung wieder Ruhe eintreten. [1])

Je mehr es gelingt, unter den hier gegebenen schweren Bedingungen dem Kontrapunkte natürlichen Fluß zu verleihen, desto besser ist die Arbeit ausgeführt. Mit Kompositionen haben wir es auch hier nicht zu tun, sondern mit Übungen.
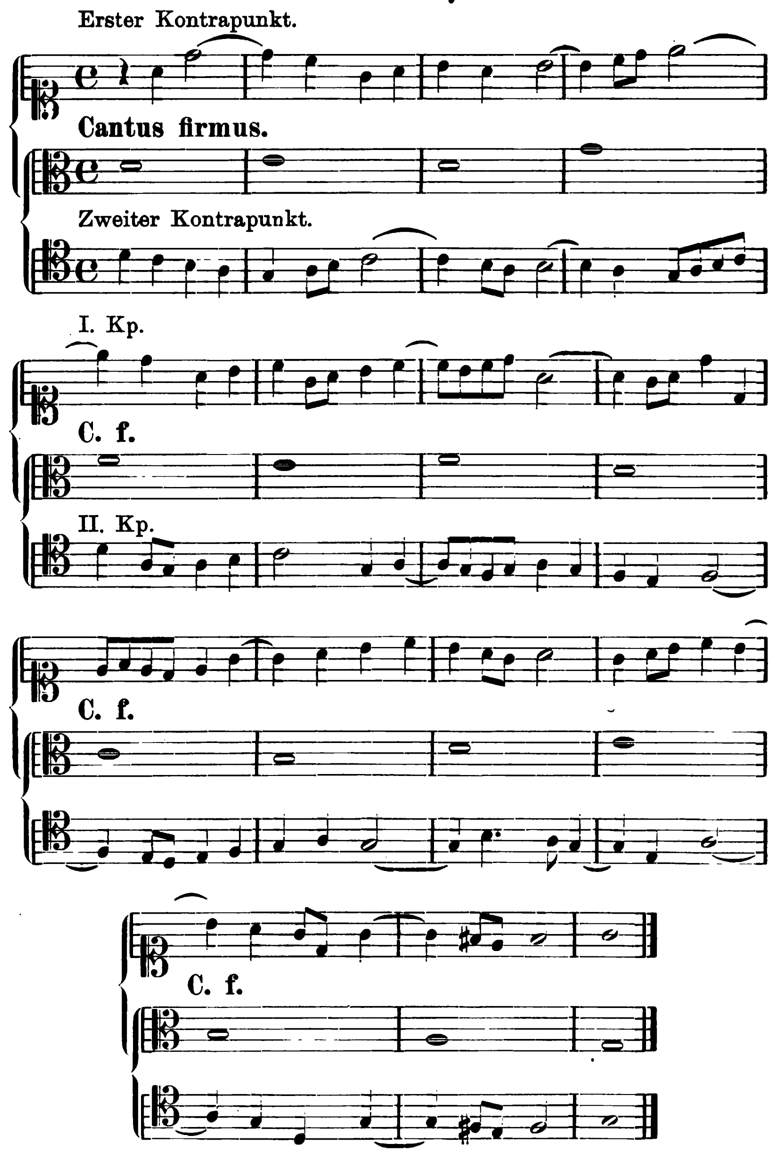
---

[1]) Man hüte sich vor sequenzartigen Wiederholungen der gleichen rhythmischen Phrasen in aufeinanderfolgenden Takten:

 wäre nicht zu loben. (D. H.)

Siebente Aufgabe.

Gemischter Kontrapunkt.

Muster 8. Mixolydisch.



C. Der dreistimmige strenge Satz.

§ 13.
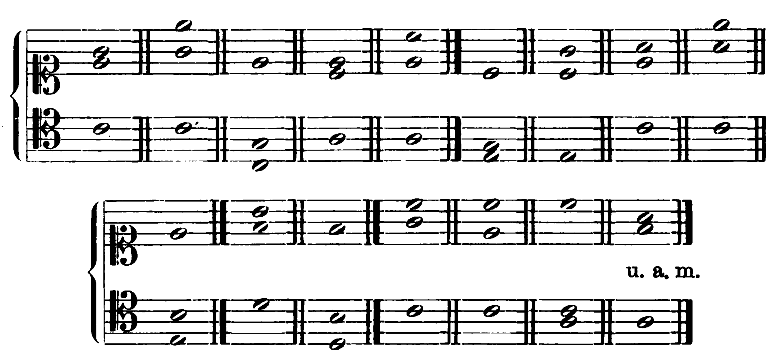
39. Im dreistimmigen strengen Satz sind folgende Zusammenklänge erlaubt:

1) Der große und kleine Dreiklang,

2) Die erste Umkehrung beider Akkorde,

3) Die erste Umkehrung des verminderten Dreiklanges, d. i. der Sextakkord mit kleiner Terz und großer Sexte,

4) Alle im zweistimmigen Satz erlaubten Zusammenklänge, nachdem sie durch Verdoppelung eines Tones dreistimmig geworden sind.

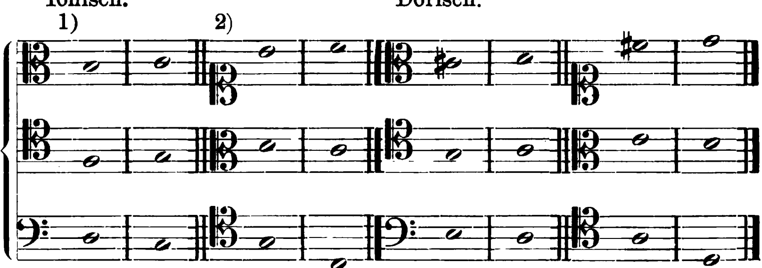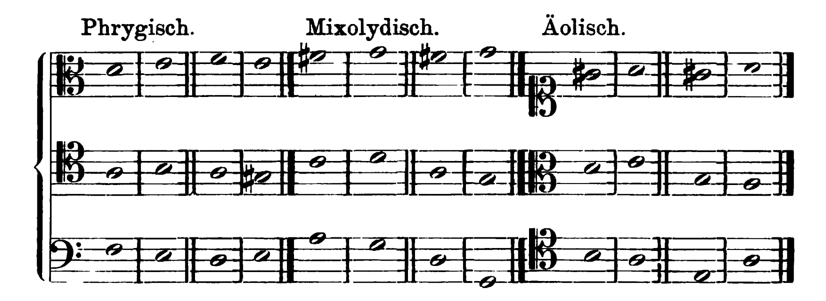


Man ersieht aus dieser Zusammenstellung, daß sowohl das Intervall der reinen als das der übermäßigen Quarte und deren Umkehrung, der verminderten Quinte, im dreistimmigen Satz als Zusammenklang vorkommen kann; jedoch nur zwischen den beiden Oberstimmen, nie zwischen der Unterstimme und einer von beiden Oberstimmen. Quartsextakkorde kommen also nicht vor.

Die Kadenzen sind im dreistimmigen strengen Satz folgende:

Ionisch. Dorisch.
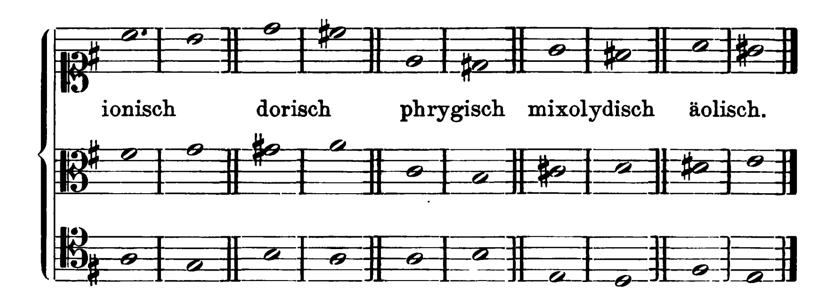
1) 2)





Der letzte Zusammenklang, Schlußakkord, enthält nur in der zweiten phrygischen Kadenz die (große) Terz, in allen übrigen entweder nur den Grundton, oder Grundton und Quinte, zwei vollkommene Konsonanzen. Die alten Meister bevorzugten immer diese Schlüsse.

Wenn indessen beide Unterstimmen die vollständige zweistimmige Kadenz enthalten, sei es hier gestattet, sich in der Oberstimme einer unvollkommenen Kadenz mit der Terz der Tonart zu bedienen. Im eigentlichen Kunststil des strengen Satzes war im Schlußakkord nur die große Terz erlaubt. Hierin muß indessen dem Lehrer freie Hand gelassen bleiben.



Die dritte (phrygische) Tonart schließt nie mit der kleinen Terz.

Die phrygische Tonart ist auch die einzige, welche sich bei der Kadenz im Baß des aufsteigenden Leittons bedient. In den anderen Tonarten hat der Baß entweder die Dominante oder die abwärts fortschreitende Sekunde vor dem Schlußton, wie die vorstehenden Beispiele zeigen.

Man kann also in der tiefsten Stimme nur solche Cantus firmi gebrauchen, welche die Kadenz abwärts bilden.

Bilde diese Kadenzen in allen Tonarten und Vorzeichnungen.

40. Bei allen Kadenzen, in denen die dritte Stimme von der Quinte (Dominante) der Tonart in den Grundton führt, ist die grade Bewegung in die Oktave (auch in den Einklang) unvermeidlich und gestattet, aber nur in der Kadenz und nur in diesem Falle.

41. Der erste Zusammenklang ist ein großer oder kleiner Dreiklang oder besteht aus zwei vollkommenen Konsonanzen, z. B. reine Quinte und Oktave, Einklang und Quinte, Einklang und Oktave.

Im übrigen gelten für die Gattungen des dreistimmigen Satzes ganz dieselben Regeln, die vom einstimmigen und zweistimmigen Satze her bekannt sind.

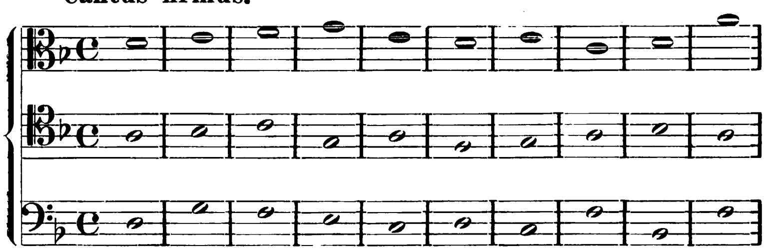
Alle Arbeiten sind daher an diesen zu prüfen.
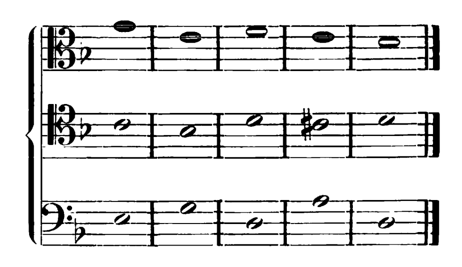
Achte Aufgabe.

Kontrapunktiere im dreistimmigen Satz Note gegen Note.

Muster 9. Äolisch.

Cantus firmus.

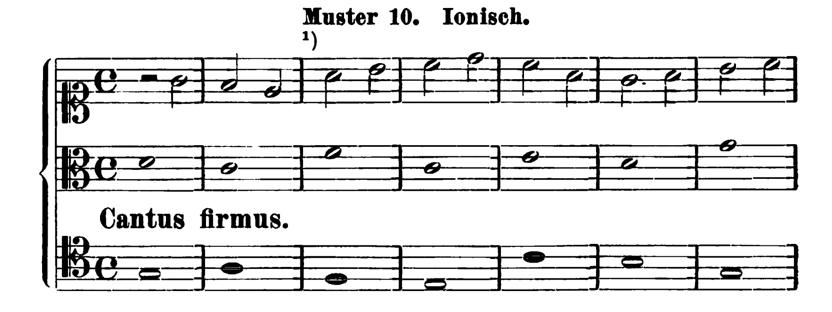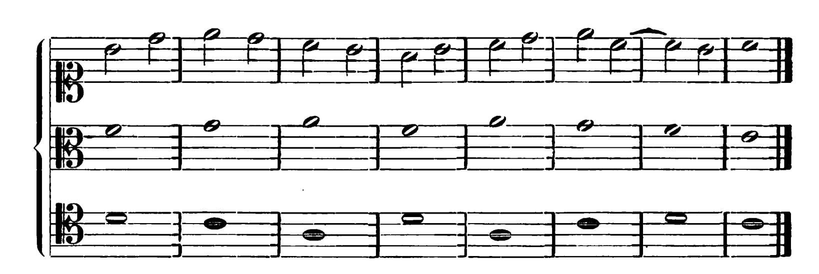




Neunte Aufgabe.

Kontrapunktiere im dreistimmigen Satz zwei Noten gegen eine. Bei dieser Aufgabe haben immer zwei Stimmen ganze Noten, eine: halbe.

Muster 10. Ionisch.





Zehnte Aufgabe.

Kontrapunktiere im dreistimmigen Satze drei gegen eine. Bewegung immer nur in einer Stimme.
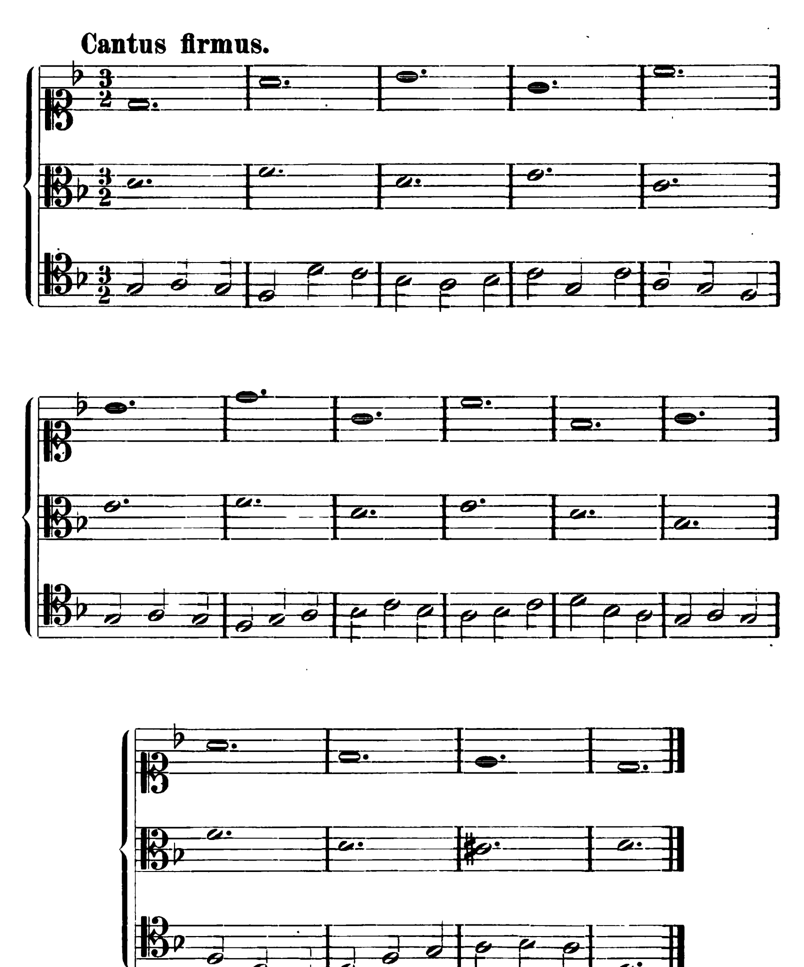
Es sei hier daran erinnert, daß die auf- und abwärts gerichteten Durchgänge immer den rückgängigen vorzuziehen sind.

Anmerk. Das von einigen Lehrern des strengen Satzes beliebte Verfahren, die Bewegung aus einer Stimme in die andere übergehen zu lassen, erleichtert zwar die Arbeit, ist aber auch viel weniger übend.

---

[1]) An dieser Stelle ist der sonst nicht immer zu empfehlende Sprung über den Taktstrich (vgl. Fußnote zu S. 21) von guter Wirkung, weil der Alt durch den Sprung auf f die Lücke ausfüllen hilft. (D. H.)

Muster 11. Äolisch.
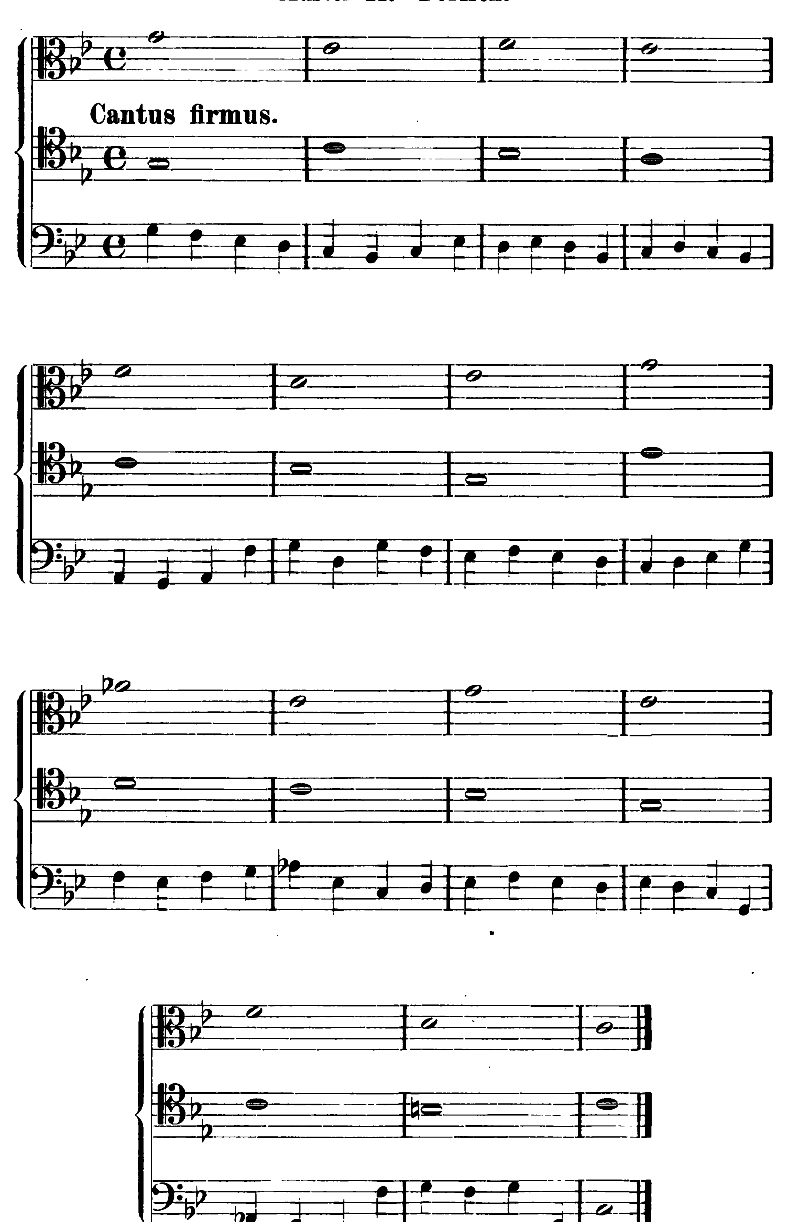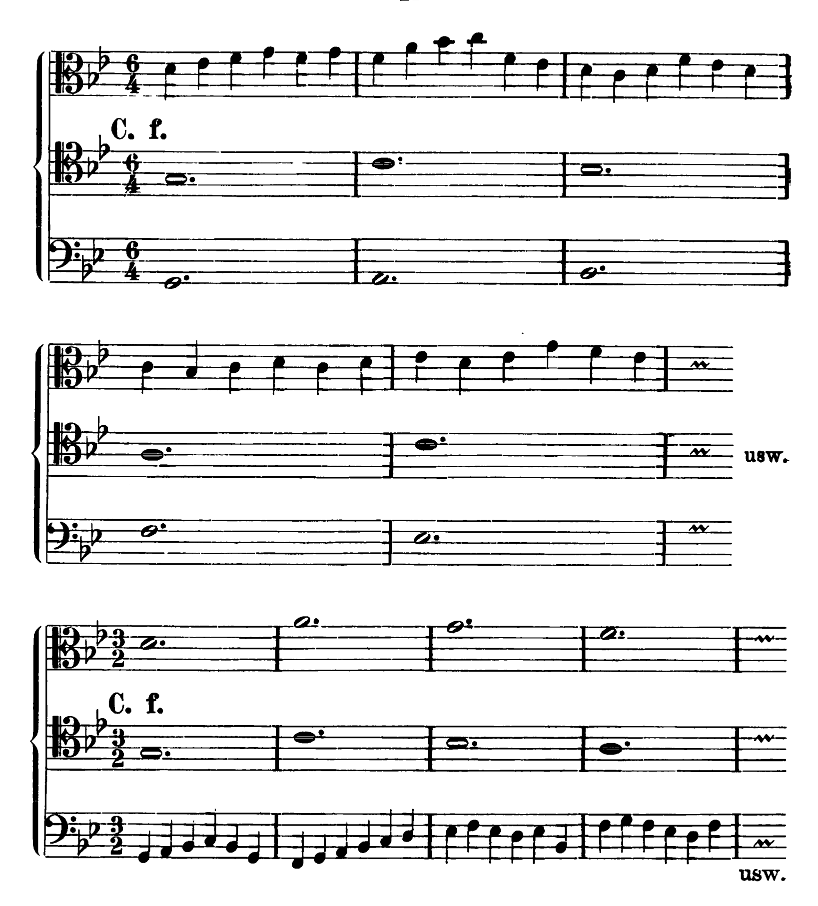


Elfte Aufgabe.

Kontrapunktiere im dreistimmigen Satz vier und sechs Noten gegen eine. Bewegung nur in einer Stimme.

Hier müssen alle guten Taktteile konsonieren.

Muster 12. Dorisch.





Zwölfte Aufgabe.

Kontrapunktiere im dreistimmigen Satz gleichzeitig:

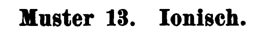
1) 2 und 4 gegen eine,
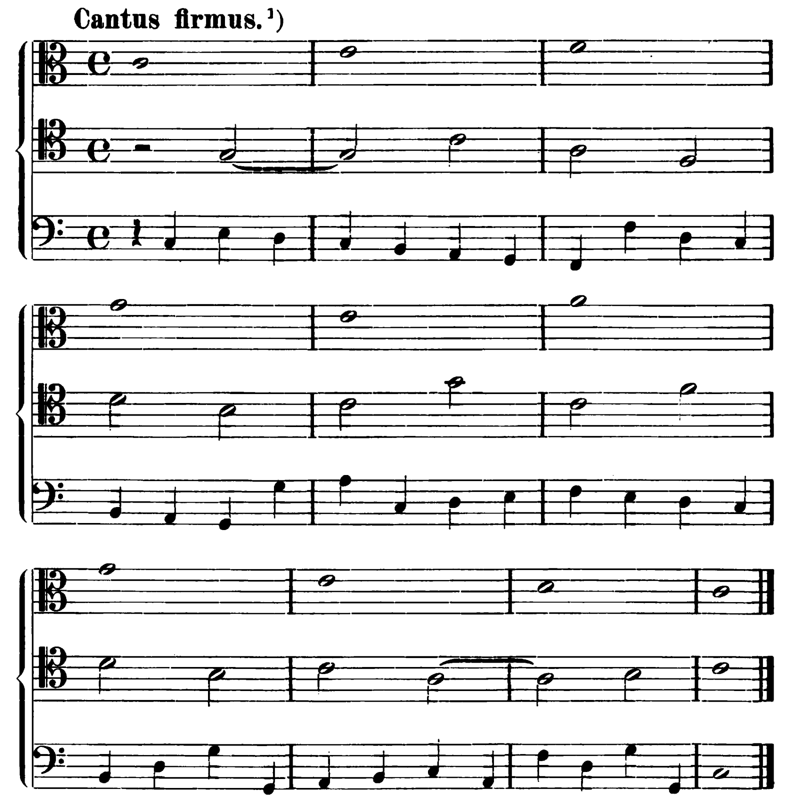
2) 2 und 6 gegen eine,

3) 3 und 6 gegen eine.
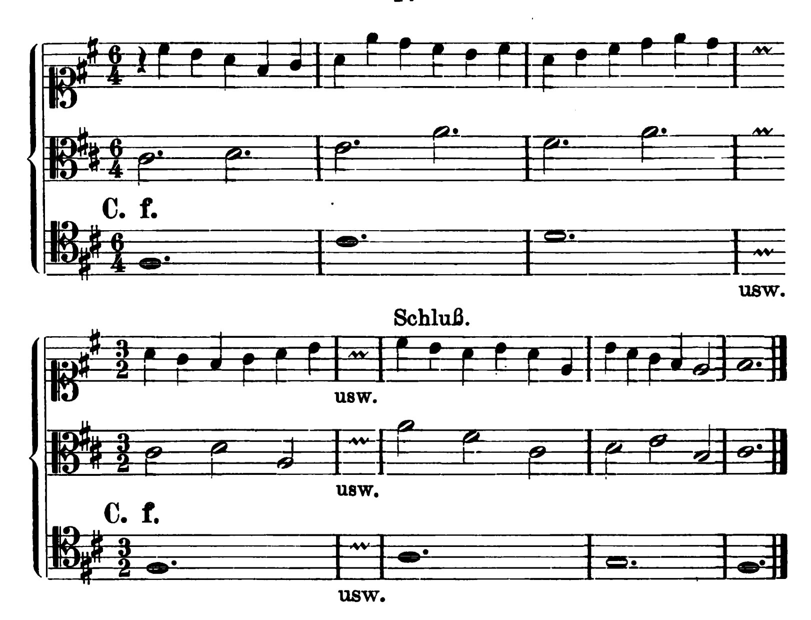
Bei 1) hat also der Cantus firmus Ganze, der eine Kontrapunkt Halbe, der andere Viertel. Bei 2) hat der Cantus firmus 𝅝., der eine Kontrapunkt 𝅗𝅥., der andere Viertel. Bei 3) hat der Cantus firmus 𝅝., der eine Kontrapunkt 𝅗𝅥, der andere Viertel. Selbstverständlich könnte man dieselben Verhältnisse auch in anderen Noten-

gattungen darstellen, z. B. im Dreivierteltakt durch punktierte Halbe, Viertel, Achtel; im Allabreve- (Zweieintel-) Takt durch Doppeltganze, Ganze und Halbe etc. Doch sind die zuerst angeführten Notengattungen für diese Art von Arbeiten am meisten in Gebrauch.





[1]) Die Schwierigkeit der Aufgabe macht es oft beinahe unmöglich, die Regeln des strengen Satzes in ihrer ganzen Strenge anzuwenden. Man ist meistens gezwungen, sich einige geringfügige Freiheiten zu nehmen, die jedoch durch die stetige Bewegung der beiden kontrapunktierenden Stimmen verdeckt werden und nicht so sehr auffallen, als wenn nur eine Stimme rhythmisch belebter ist. Solche Freiheiten sind z. B.: Takt 1 und 2 im Alt die Bindung, Takt 2 und 3 im Alt die Akkordfiguration e, c, a, die ohne die Viertelbewegung im Baß nicht zu empfehlen wäre. (D. H.)



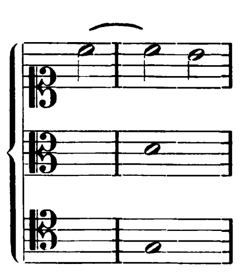
Die Übungen zu dieser Aufgabe sind in nur geringer Anzahl, gleichsam versuchsweise, zu liefern, und können, nach Ermessen des Lehrers, auch gänzlich übergangen werden. Sie sind noch schwerer, als die vorhergehenden, ohne einen dieser Schwierigkeit entsprechenden Nutzen zu gewähren.

§ 14.
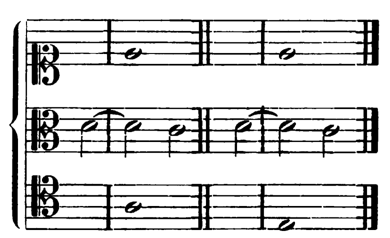
Bindungen im dreistimmigen Satz.

Die Bindungen geschehen im dreistimmigen Satz nach denselben Vorschriften, wie im zweistimmigen.
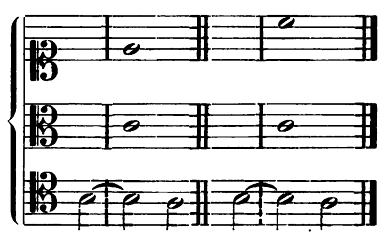
42. In der Oberstimme kann die dissonierende Septime gleichzeitig als Quarte zur dritten Stimme dissonieren.



43. In der Mittelstimme kann die gegen die Oberstimme dissonierende Sekunde gleichzeitig gegen die Unterstimme als Quarte oder Septime dissonieren.



44. In der Unterstimme kann die gegen die eine Oberstimme dissonierende Sekunde gleichzeitig gegen die andere als Quarte oder als None dissonieren.
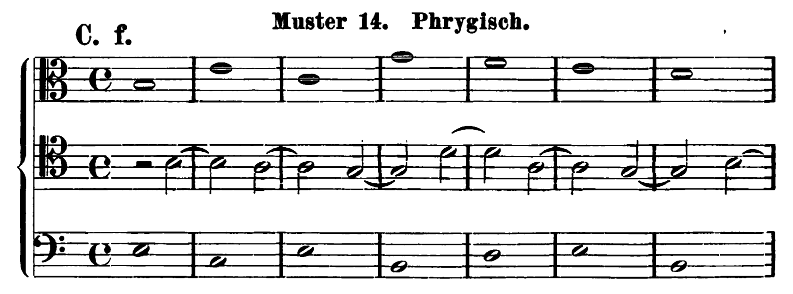


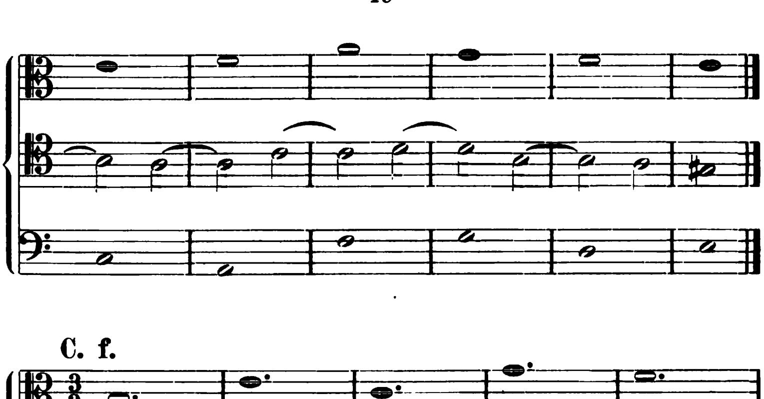
Der Unterschied, den die Harmonielehre (§ 35) zwischen None und Sekunde, oder besser zwischen Sekunden anderer und Sekunden derselben Oktave macht, und der dort für die Behandlung der Vorhalte von großem Gewicht ist, fällt hier fort. Die None wird als Sekunde behandelt.
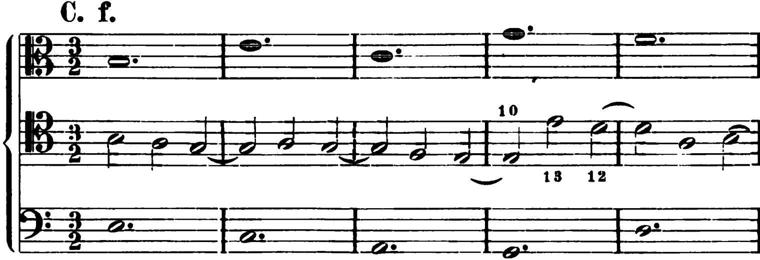
Dreizehnte Aufgabe.
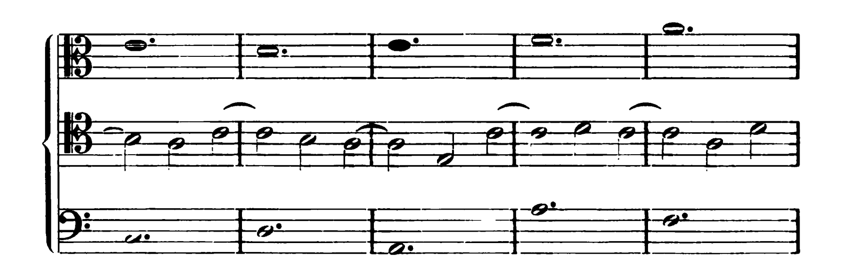
Kontrapunktiere Bindungen in einer Stimme des dreistimmigen Satzes im zwei- und dreiteiligen Takt.
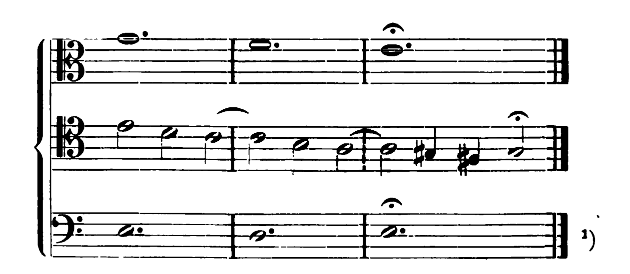
Muster 14. Phrygisch.











[1]) Ein Beispiel für die Vereinigung von Kontrapunkten in Vierteln und Bindungen folge hier. Auch hier sind etliche Abweichungen von

§ 15.

Gemischter dreistimmiger Satz.

Der gemischte Kontrapunkt befindet sich entweder in einer oder in zwei Stimmen.

Pausen sind nur zu Anfang gestattet.

Vierzehnte Aufgabe.
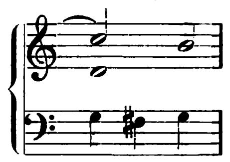
Bilde gemischte Kontrapunkte im dreistimmigen Satz

1) in einer Stimme,

2) in zwei Stimmen.

Die erste Aufgabe ist die bei weitem wichtigere.

Im gemischten Kontrapunkt in zwei Stimmen kann es wünschenswert erscheinen, gelegentlich zu einer Bindung in längeren Noten eine Bewegung in kürzeren Noten festzuhalten. Dies ist gestattet, wenn die Bewegung durch einen rückgängigen Durchgangston erhalten wird, der bei der Auflösung des Vorhalts auf den Ausgangston in derselben Stimme zurückführt,



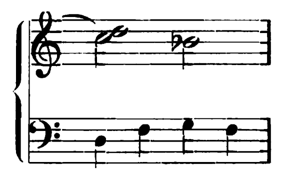
---

den strengsten Vorschriften schwerlich zu umgehen. Vgl. S. 46. Fußnote.
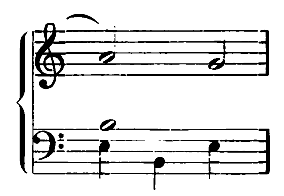
Cantus firmus.

(D. H.)

oder wenn der eingeschobene Ton entweder zum Cantus firmus und dem Vorhalt,
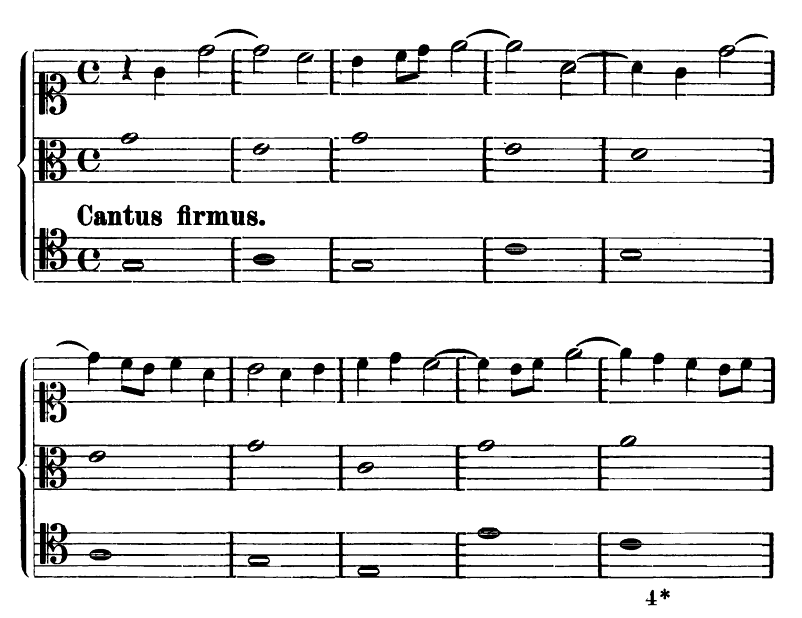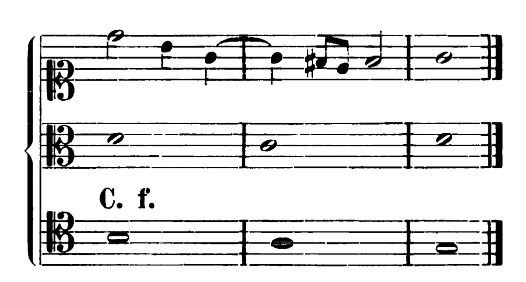


oder zum Cantus firmus und der folgenden Auflösung des Vorhaltes konsoniert.



Doch haben wir es in allen drei Fällen mit Ausnahmen zu tun.

Muster 15. Mixolydisch.





Muster 16. Äolisch.

Cantus firmus.

D. Der vierstimmige strenge Satz.
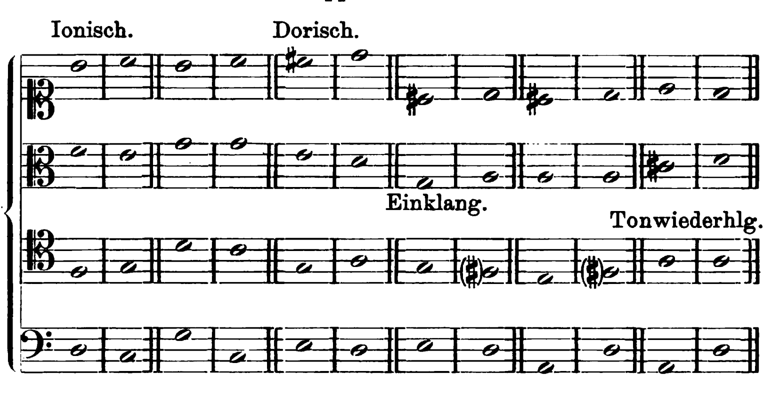
§ 16.
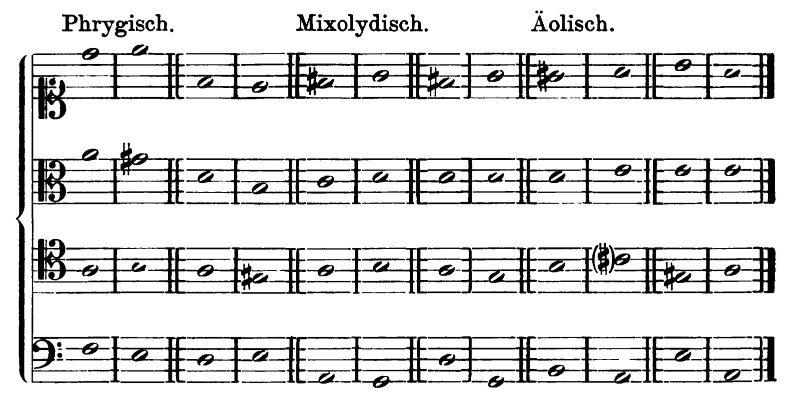
Im vierstimmigen Satz wiederholen sich dieselben Aufgaben, mit denselben Regeln und Ausnahmen, wie im dreistimmigen Satz.

45. Die Kadenz wird vierstimmig:

im ersten Akkord durch Verdoppelung eines Tones; (doch wird in der ersten, zweiten, fünften und sechsten Tonart der Leitton, die große Septime der Tonart, nicht verdoppelt; in der dritten wird die abwärts gehende [kleine] Sekunde nicht verdoppelt;)

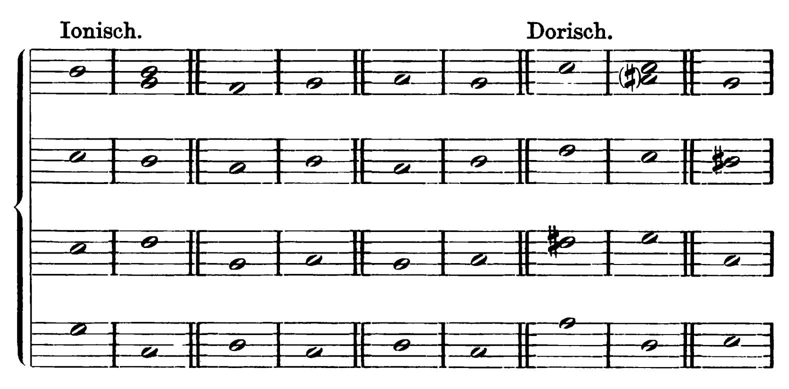
im zweiten Akkord durch Vervollständigung des Dreiklanges, indem man diesem die fehlende Terz oder Quinte hinzufügt — oder Grundton oder Quinte verdoppelt.

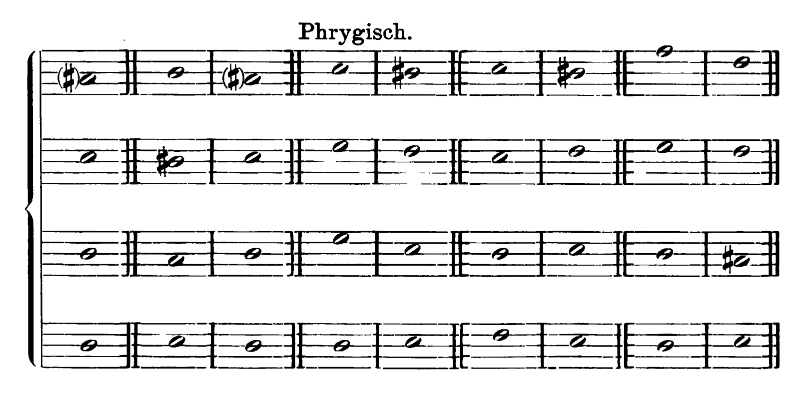


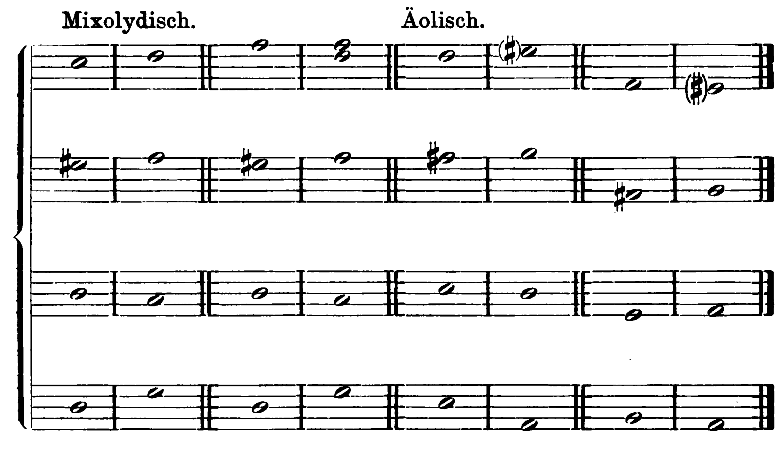


Wo die Unterstimmen die vollständige zweistimmige Kadenz schon haben, muß man sich in den Oberstimmen mit einer unvollkommenen Kadenz begnügen. Es darf dies um so eher geschehen, als die vorliegenden Arbeiten nicht als selbständige abgeschlossene Musikstücke betrachtet werden müssen. Selbstverständlich ist dieser Fall nicht absichtlich herbeizuführen, sondern nur, wo es die Beschaffenheit des Cantus firmus nötig macht, zu berücksichtigen. Besonders bei den späteren Gattungen bietet sich hierdurch eine Erleichterung der Arbeit, und kommt es nicht darauf an, wenn ausnahmsweise einmal ein Satz ohne Quinte, mit Terz in der Oberstimme schließt. Vgl. Muster 20.

Unvollkommene Kadenzen, deren man sich ausnahmsweise bedienen darf.







und ähnliche.
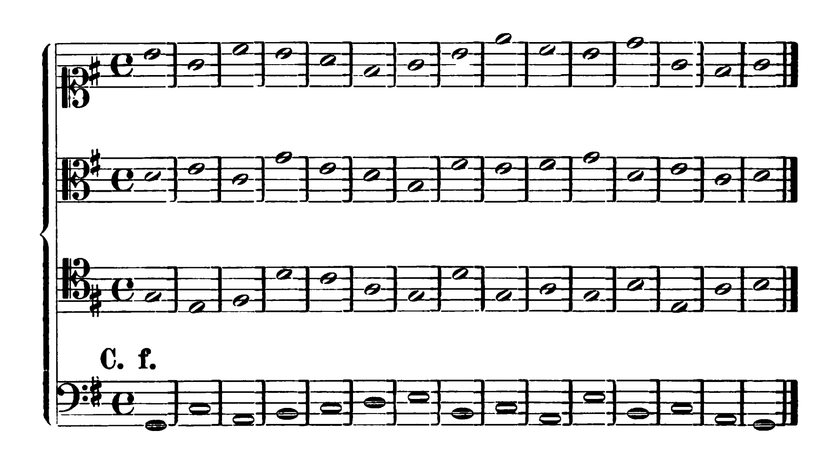
Der Baß bildet auch hier nie Kadenz mit dem aufsteigenden Leitton, ausgenommen in der phrygischen Tonart.

Bilde die Kadenzen in allen Tonarten und Vorzeichnungen.

Fünfzehnte Aufgabe.

Kontrapunktiere im vierstimmigen Satz Note gegen Note.

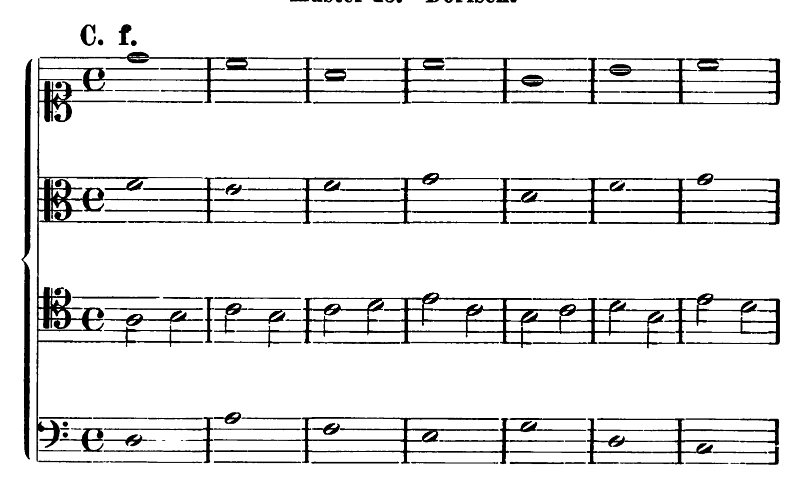
Muster 17. Ionisch.
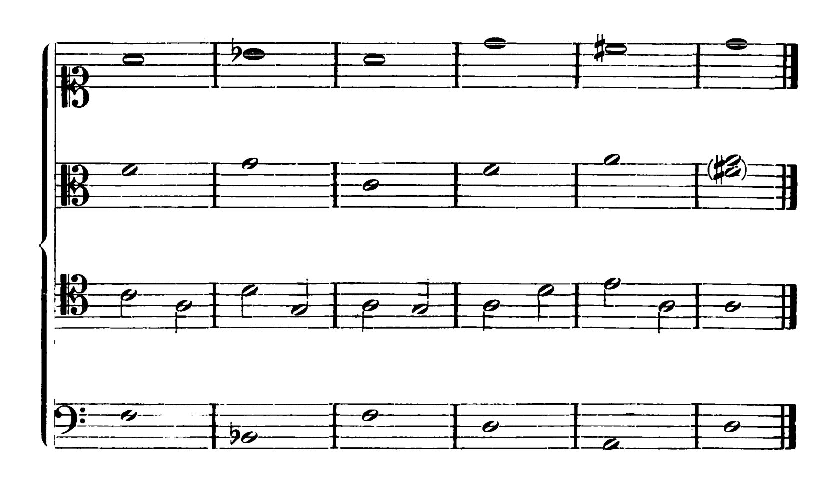


Sechzehnte Aufgabe.

Kontrapunktiere im vierstimmigen Satz zwei Noten gegen eine in einer Stimme gegen drei.

Muster 18. Dorisch.
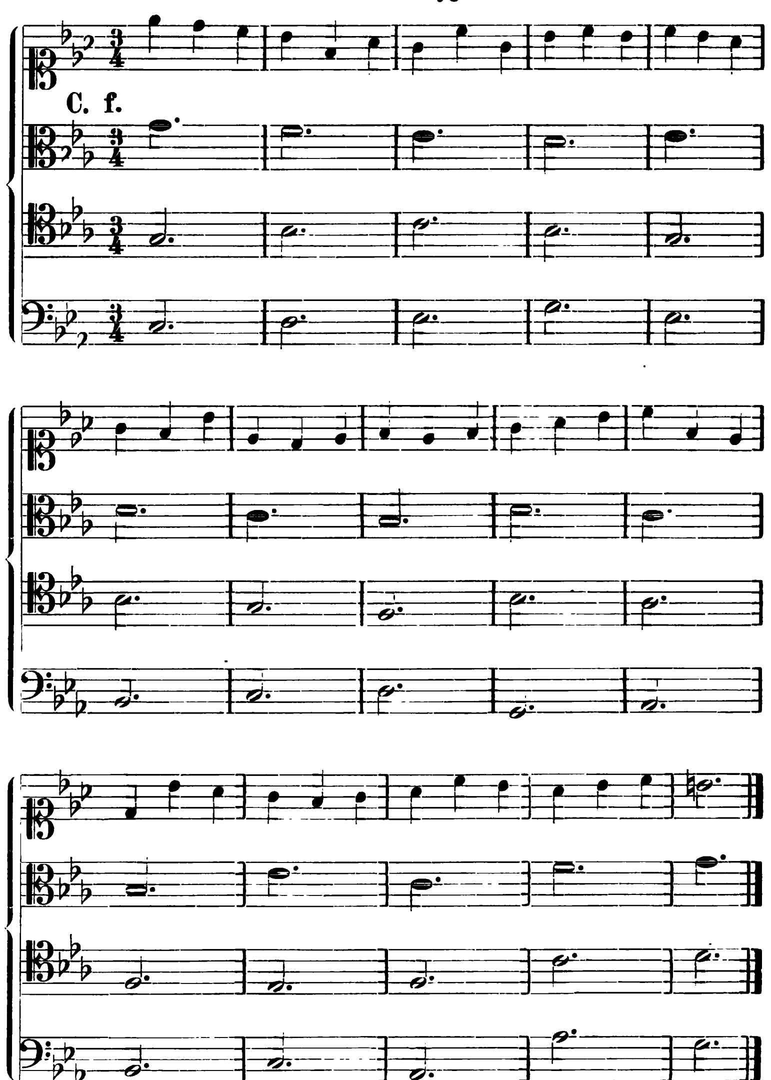




Siebzehnte Aufgabe.

Kontrapunktiere im vierstimmigen Satz drei Noten gegen eine in einer Stimme gegen drei.
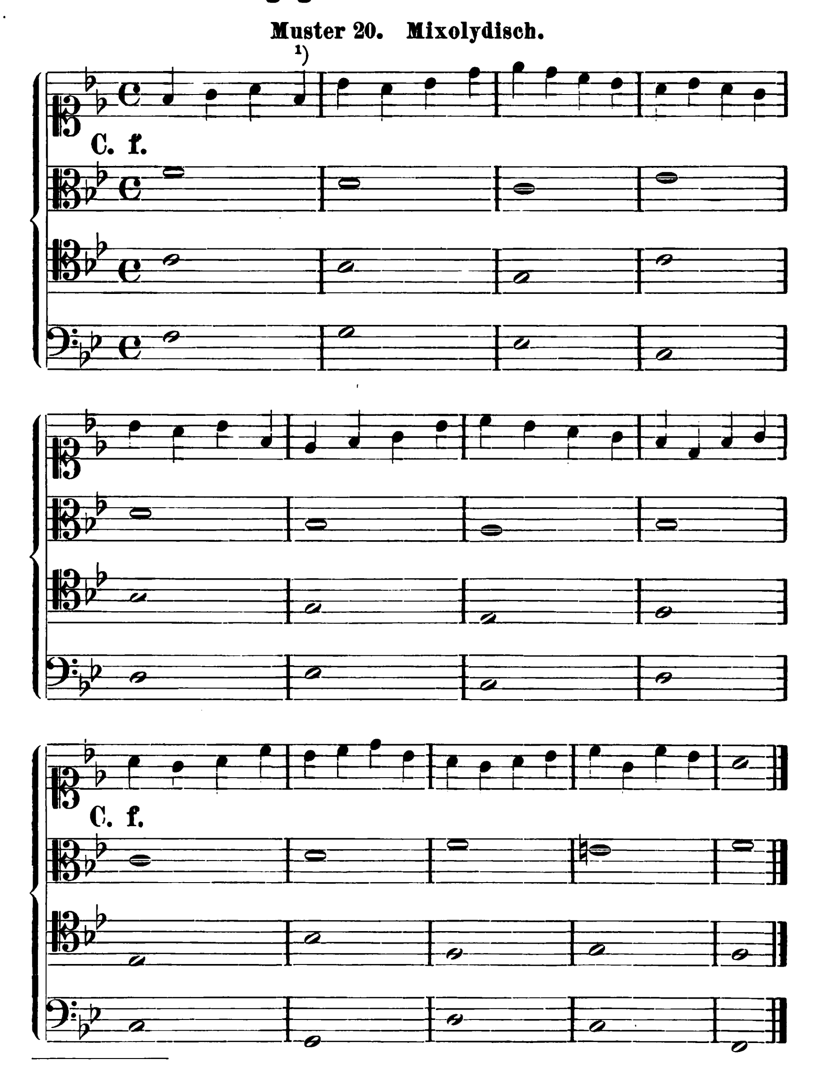
Muster 19. Phrygisch.



Achtzehnte Aufgabe.

Kontrapunktiere unter denselben Bedingungen vier und sechs Noten gegen eine.

Muster 20. Mixolydisch.
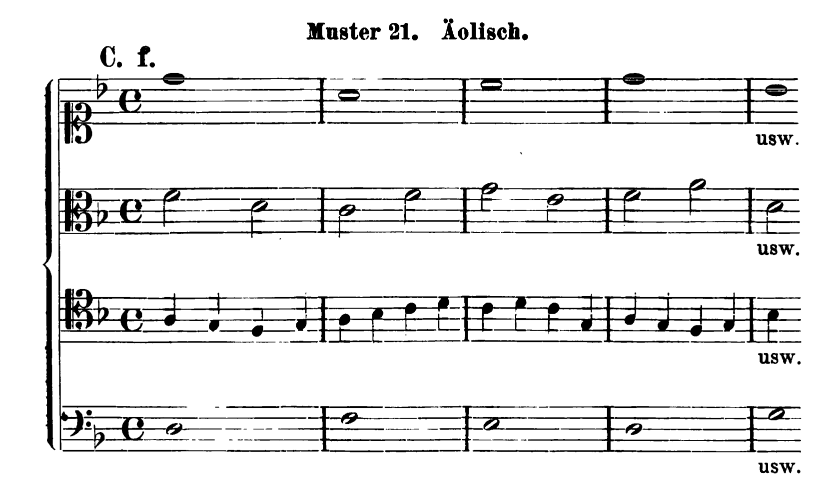


[1]) Dieser Einklang mit dem Alt ist dadurch entschuldigt, daß die vier Viertel des ersten Taktes als Figuration des einen Tones f betrachtet werden können.
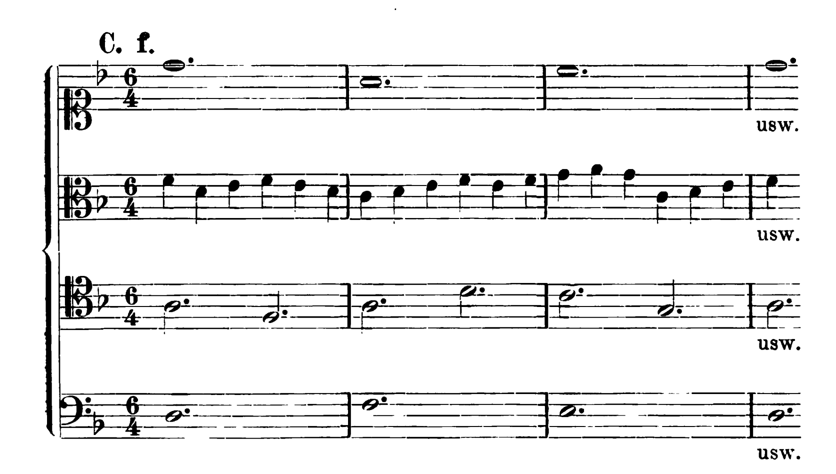
Neunzehnte Aufgabe.
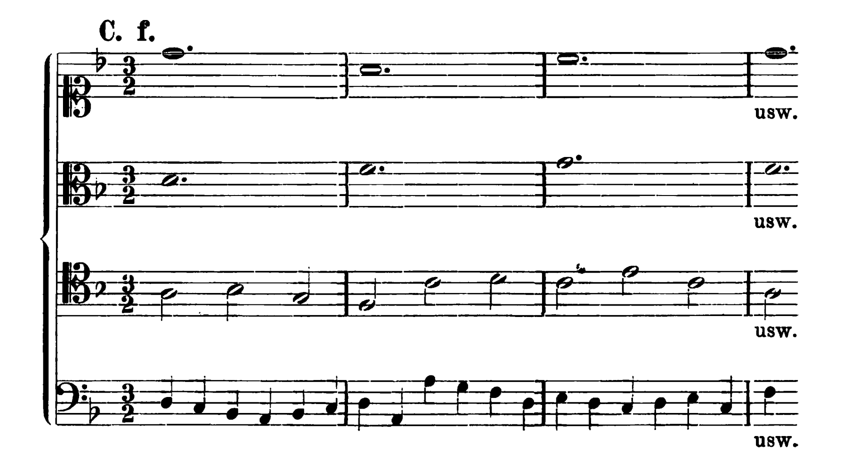
Kontrapunktiere im vierstimmigen Satz gleichzeitig
1) Note gegen Note, zwei gegen eine, vier gegen eine;
2) Note gegen Note, zwei gegen eine, sechs gegen eine;
3) Note gegen Note, drei gegen eine, sechs gegen eine.

Diese, hier sehr schwierige, im freien Satz äußerst leichte Aufgabe, ist nur in einzelnen Beispielen zu lösen.

Muster 21. Äolisch.
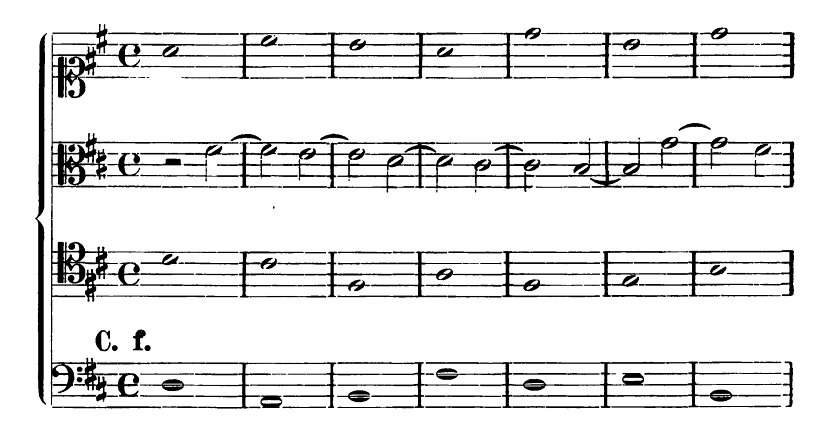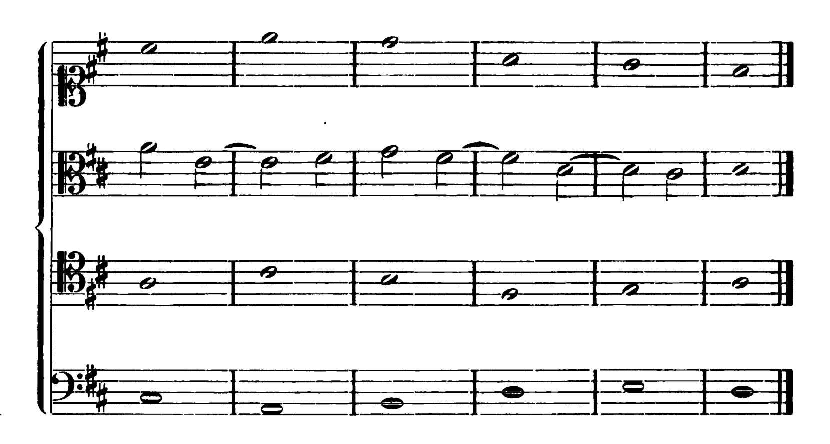






Zwanzigste Aufgabe.

Kontrapunktiere im vierstimmigen Satz Bindungen in einer Stimme. Die anderen Stimmen Note gegen Note. Diese Aufgabe ist hauptsächlich im zweiteiligen Takt zu lösen, weil dieser größere Schwierigkeiten bietet. Einige Beispiele möge der Schüler im dreiteiligen Takte ausführen.

Muster 22. Ionisch.
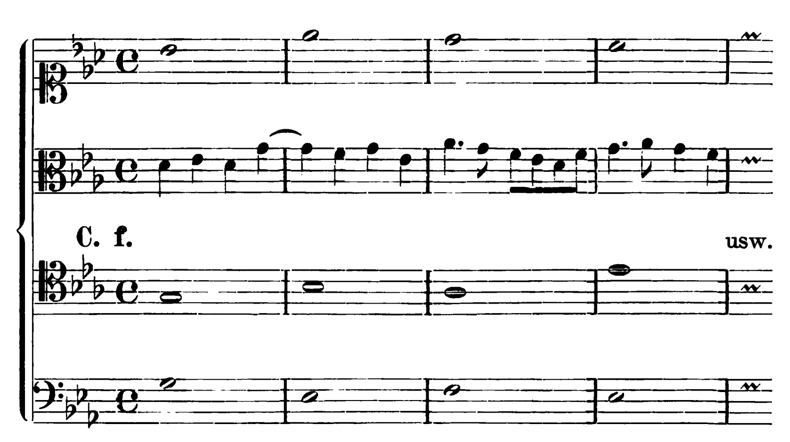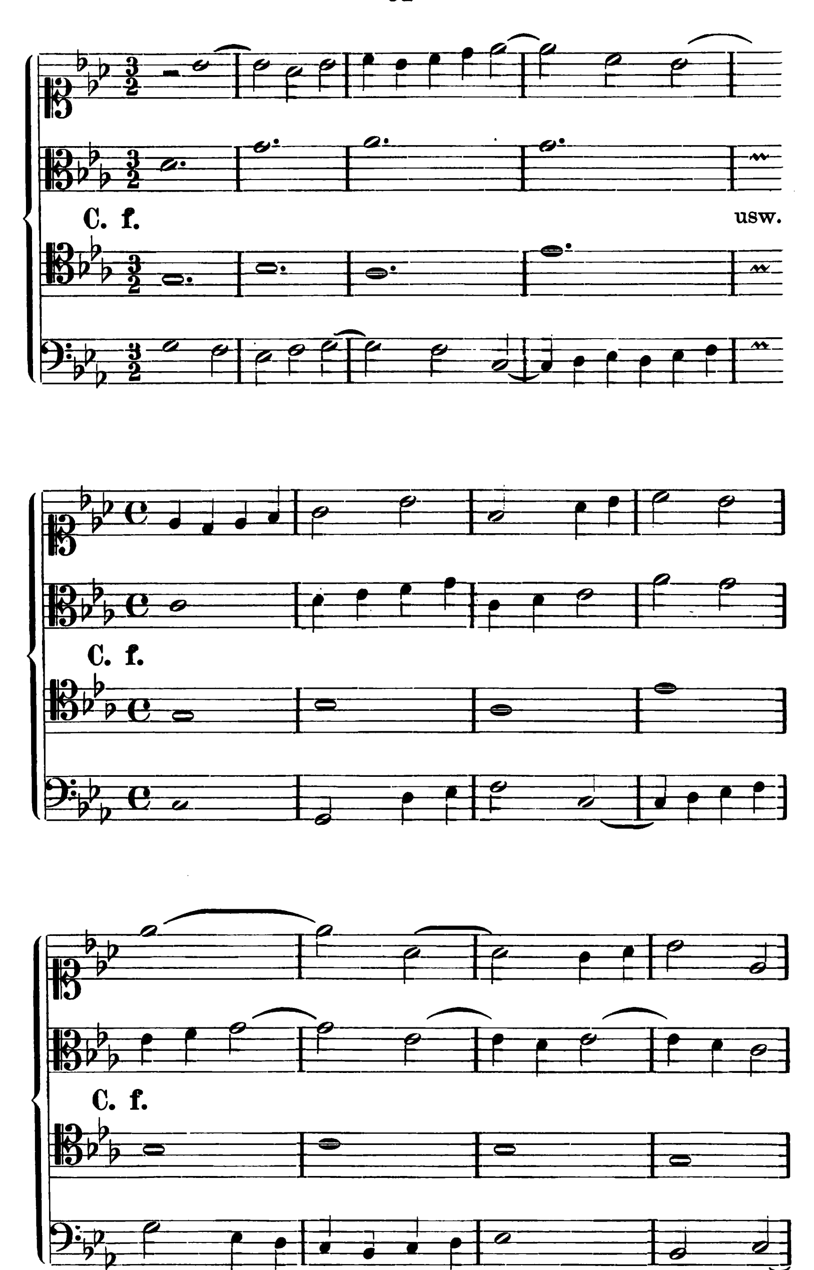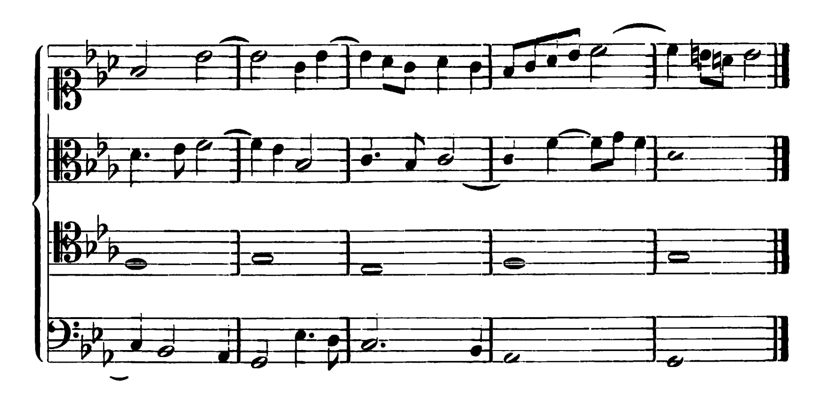




Einundzwanzigste Aufgabe.

Bilde im vierstimmigen Satz gemischte Kontrapunkte
1) in einer Stimme
2) in zwei Stimmen
3) in drei Stimmen.

Muster 23. Phrygisch.




C. f.
usw.
C. f.
C. f.



§ 17.

Freiheiten im strengen Satz.
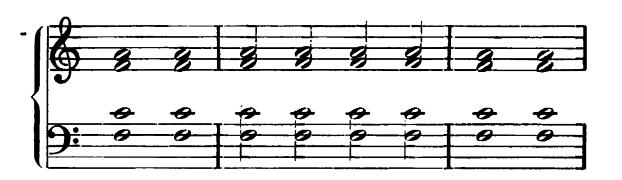
Die Werke der alten Meister, die dem Kunststil des strengen Satzes angehören, bilden noch heute einen wesentlichen Bestandteil unseres religiösen Musikschatzes, und haben den Vergleich, auch mit den größten Leistungen späterer Zeit, keineswegs zu scheuen. Wie sehr die Gegenwart sich der hohen Bedeutung derselben bewußt ist, beweisen, außer den häufigen Aufführungen und selbst Nachahmungen, ganz besonders die zahlreichen neuen Ausgaben jener Werke bei den Nationen, die in Kultur und Kunstpflege gleichstehen. Das Studium derselben kann daher dem ernst strebenden Kompositionsschüler durchaus nicht erspart werden.

Doch haben die alten Meister die Regeln des strengen Satzes mit derselben künstlerischen Freiheit befolgt, wie die großen Meister des harmonischen Stils die Regeln der Harmonielehre, d. h. sie sind, wie diese, durch die Regel zum Gesetz vorgedrungen. Die Lehre aber, welche sie auch sei, kann dem Gesetz, — das an sich nur eines wissenschaftlichen Ausdrucks fähig ist, — nur durch die Regel mit ihren Ausnahmen entsprechen.

Es ergeben sich daher gewisse Freiheiten, die wegen ihres häufigen Vorkommens hier aufgeführt werden müssen, und, von denen ausnahmsweise Gebrauch zu machen dem Schüler unter der Bedingung gestattet sein soll, daß er sich dieses Gebrauches vollkommen bewußt ist, und sich auf diesen Paragraphen des Lehrbuches beziehen kann. Von seltenen, außerordentlichen Einzelheiten ist hier

also durchaus nicht die Rede, ebensowenig von den Freiheiten, die sich Stümper aus Ungeschick genommen haben.

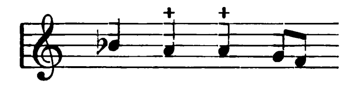
I. Tonwiederholung findet sich häufig, sowohl im Cantus firmus als auch im Kontrapunkt, und ist meist durch den Text bedingt. Oft verweilen die Stimmen mehrere Takte lang auf denselben Tönen, indem sie den Text absingen.



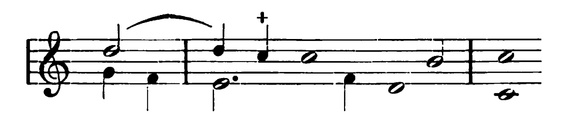
Eine besondere Anwendung dieses Verfahrens ist das Psalmodieren, Absingen des Textes auf demselben Akkord, nach der metrischen Quantität der Silben, — nicht nach dem Maße bestimmter musikalischer Notengattungen, — mit einem Schlußfall auf den letzten Silben.

Bei der Durcharbeitung der Gattungen durfte natürlich die Tonwiederholung mit einer einzigen Ausnahme nicht gestattet werden, weil ihre Anwendung nichts weiter wäre, als die Veränderung einer Gattung in eine andere. Von jetzt an mag der Schüler, zugunsten anderer Vorteile, von derselben ausnahmsweise Gebrauch machen.

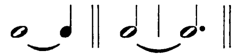
Eine melismatische Tonwiederholung enthält folgende sehr häufige, meist derselben Textsilbe angehörende Figur.



II. Bindung einer längeren Note an eine kürzere kommt zwar nicht vor, doch findet sich sehr häufig eine melismatische Figur, welche den folgenden Ton durch eine kürzere Note vorher angibt, gleichsam antizipiert:



Dieser Gebrauch erinnert an die Vorhalte der Harmonielehre zur sechsundzwanzigsten Aufgabe, welche ohne Bindung, in derselben Stimme durch denselben Ton, aber in kürzerer Note, vorbereitet sind. Doch wird hier, im strengen Satz, die kurze Note nie als vorbereitende Konsonanz zur Dissonanz angesehen, sondern erst die folgende längere Note dient zur Vorbereitung des Vorhaltes, und muß selbst als Konsonanz eintreten; wie oben die ganze Note c, welche Vorbereitung und Vorhalt einschließt. Bindungen, bei denen die angebundene (zweite) Note um mehr als die Hälfte kürzer ist, als die erste,

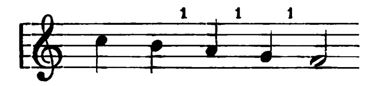


finden sich wohl, aber selten.
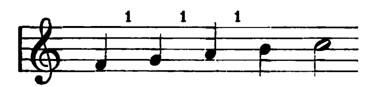
III. Kreuzung der Stimmen, d. h. das gegenseitige Überschreiten derselben, so daß die tiefere über der höheren, die höhere unter der tieferen zu stehen kommt, ist sehr häufig. Man wird es in fast allen bewegteren und reicher ausgeführten Sätzen der alten Meister finden. Gar nicht vorkommen wird es nur in wenigen ganz einfach deklamatorisch gehaltenen.[1])

[1]) Es sei dem Schüler empfohlen, in den Werken der Meister den Stimmkreuzungen besondere Aufmerksamkeit zu schenken, da viele auffallende Klangwirkungen im Chorsatz auf Kreuzung der Stimmen zurückzuführen sind. Ein hoher Tenor über tiefem Alt, ein hoher Alt über der tieferen Mittellage des Soprans, ein hoher Baß über tiefem Tenor geben Klangfärbungen, die auf andere Weise nicht zu erreichen sind. Der schlichte vierstimmige Satz wirkt, wenn die Stimmen nie durcheinandergehen, auf die Dauer leicht monoton und farblos. Noch wichtiger für die Klangwirkung ist die Stimmkreuzung im fünf- bis acht- und mehrstimmigen Satz, weil nur auf solche Weise eine freie, klangvolle Entfaltung der Einzelstimmen möglich ist, die sonst im vielstimmigen Satz sehr eingeengt sind. Natürlich ist auch hier vor Übertreiben zu warnen. Es kommt auf genaue Kenntnis der einzelnen Stimmen an. Der Komponist soll genau wissen, welches die Wirkung der einzelnen Töne in jeder Stimmlage ist, welche Töne glänzend, welche matt klingen, was man der Stimme in jeder Lage zumuten darf und ähnliches. Wenn er durch die Praxis diese Kenntnisse erworben hat, wird er auch mit Sicherheit die Klangeffekte, die ihm vorschweben, erzielen können, wird er lernen, mit den Stimmen gleichsam zu „instrumentieren", und gerade die Kreuzung ist dafür von großer Wichtigkeit. Die schönsten mir bekannten Wirkungen dieser Art finden sich in italienischen Madrigalen aus der Zeit von ca. 1575—1625. (D. H.)

IV. Der Tritonus, die Folge von drei ganzen Tönen in gleicher Richtung, findet sich in der einzelnen Stimme äußerst selten, wohl nur, wenn die diatonische Fortschreitung von der Oktave der Durtonleiter abwärts
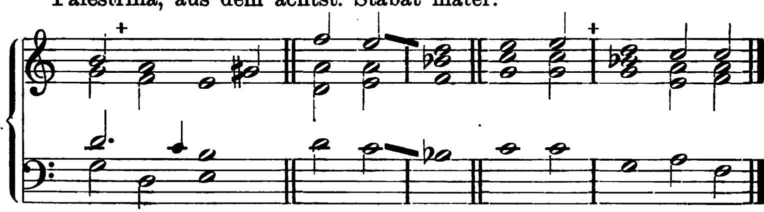


oder zur Oktave derselben aufwärts, führt.
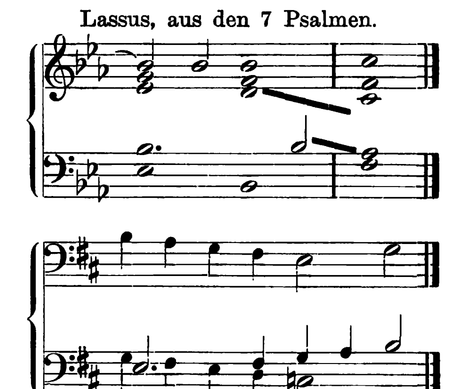


Dagegen ist der Tritonus im Zusammenklang im mehr als zweistimmigen Satz sehr häufig. Nicht nur, daß die Seite 15 angeführten Fortschreitungen gradezu in regelmäßigem Gebrauch sind, auch die unmittelbare Folge zweier großer Terzen oder kleiner Sexten findet sich überall. Hier folgen einige Beispiele aus den bekanntesten Werken von Palestrina und Lassus zur Bestätigung.
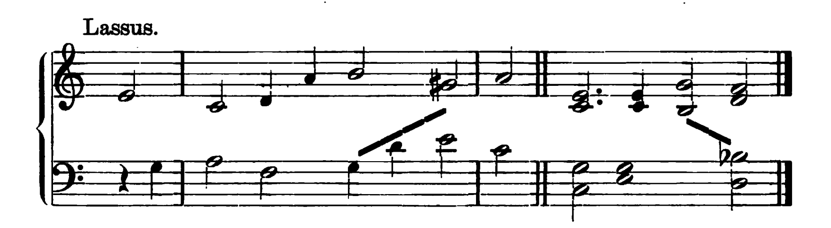
Palestrina, aus dem achtst. Stabat mater.



Lassus, aus den 7 Psalmen.



V. Ebenso sind die, dem Tritonus verwandten Erscheinungen des Querstandes sehr häufig, aber keineswegs zur Nachahmung zu empfehlen.
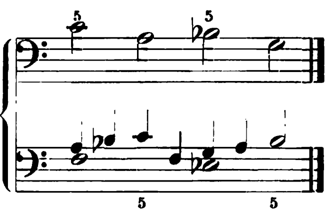


Im ersten Beispiele folgen Tritonus und Querstand unmittelbar aufeinander.

Solche Fälle sollen hier gar nicht erwähnt werden, in denen der Querstand sich über mehrere Zusammenklänge hinaus geltend macht. Denn die Regeln der Alten beziehen sich nur auf die Einzelstimme, den Zusammenklang, die Fortschreitung zwischen zwei Zusammenklängen in bezug auf das gegenseitige Verhältnis von je zwei Stimmen. Grade so bilden sie den metrischen und logischen Akzent nicht durch den Takt, sondern durch die Bewegung der Stimme.
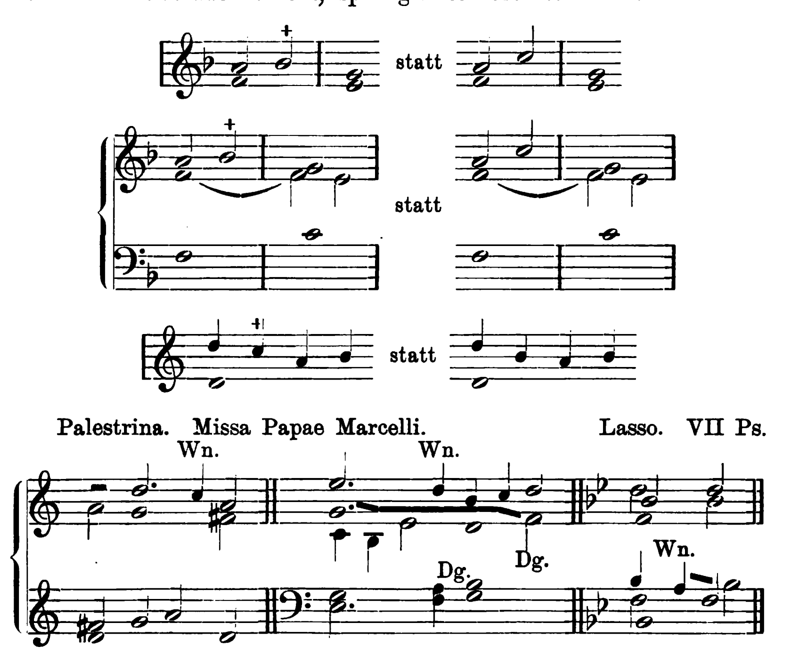
VI. Grade Bewegung in eine vollkommene Konsonanz wurde hier nur bei den Kadenzen des drei- und vierstimmigen Satzes, als unumgänglich, gestattet. Die Meister des alten Kirchenstils dagegen vermeiden dieselbe beinahe ausnahmslos nur im zweistimmigen Satz, im dreistimmigen viel weniger, im vier- und mehrstimmigen gar nicht mehr. Allerdings lassen sich über ihr Verfahren gewisse subtile Regeln mit zahlreichen Ausnahmen aus ihren Werken ableiten, doch würde der Versuch, dieselben hier aufzustellen, den Anfänger nur verwirren. Mit Ausnahme des einen, oben erlaubten, regelmäßigen Gebrauches bei der Kadenz, hat sich der Schüler der graden Bewegung in eine vollkommene Konsonanz nur dann ausnahmsweise zu bedienen, wenn er dadurch einen anderen erheblichen Fehler vermeiden kann. Auch wenn es ihm gelingt, dadurch eine längere Folge von Sextakkorden zu unterbrechen oder zu vermeiden, wird er einen guten Gebrauch von dieser Freiheit machen.

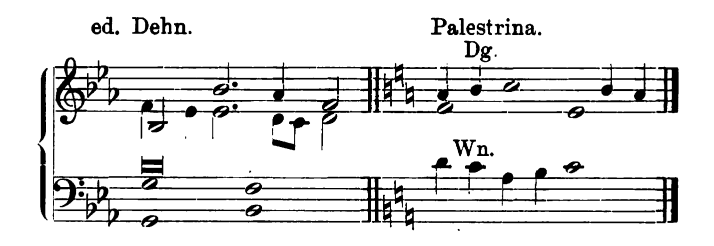
VII. Falsche Quinten und Oktaven auf den guten Taktteilen, durch den dazwischenliegenden schlechten Taktteil ungenügend gedeckt, finden sich zuweilen, sollten aber von dem Schüler nicht nachgeahmt werden. In dem folgenden Beispiel des Lassus verbinden sich solche falsche Quinten mit Tritonus und Kreuzung der Stimmen.



Die Quintenparallele fällt hier dadurch noch mehr ins Ohr, daß die zweite Stimme, indem sie die erste kreuzt, auf dem schlechten Taktteil dieselbe Quinte noch einmal hervorhebt.

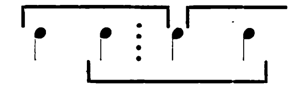
VIII. Die Wechselnote ist eine Dissonanz, welche als melodischer Hilfston an Stelle einer Konsonanz steht, und von der Freiheit dieser Gebrauch macht, sprungweise fortzuschreiten.



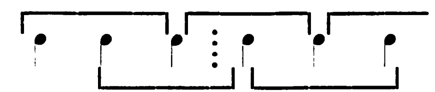


IX. Zu den Wechselnoten zählte man auch diejenigen Vorhalte, welche (nicht vorbereitet, aber) durch stufenweise Fortschreitung eingeführt und deshalb den Durchgängen nahe verwandt sind. (Vgl. Hrml. § 41.) Beschränkter Gebrauch derselben wurde § 12 für gewisse Fälle gestattet. Sie kommen bei vier und sechs Noten gegen eine auf den guten Taktteilen vor, doch nie auf dem ersten.

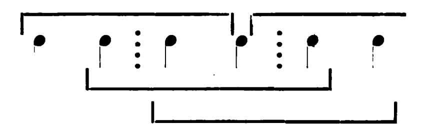
Der Viervierteltakt wird dabei angesehen und behandelt, als bestände er aus ineinandergefügten Dreivierteltakten:



ebenso der Sechsvierteltakt:
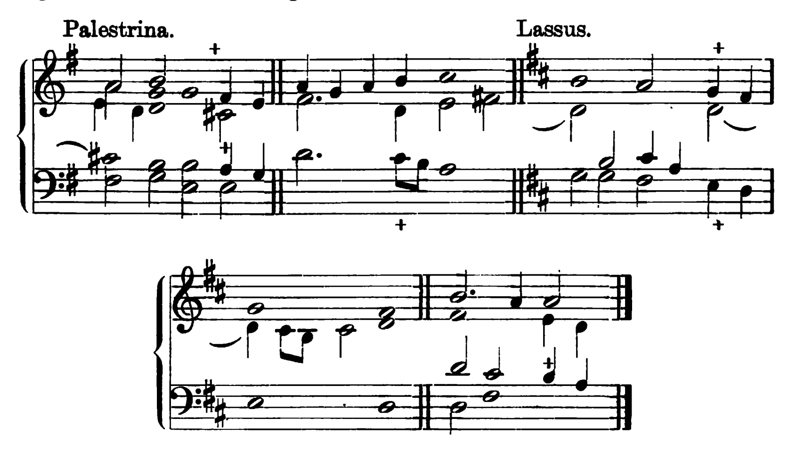


der Dreihalbetakt aus ineinandergefügten Viervierteltakten:
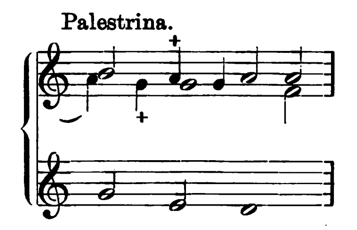


Hier bezeichnen die senkrechten Strichelchen die guten, und die durch den untergeschobenen drei- oder vierteiligen Takt gleichsam gut gewordenen Taktteile. Die punktierten Linien markieren die ursprüngliche Takteinteilung.
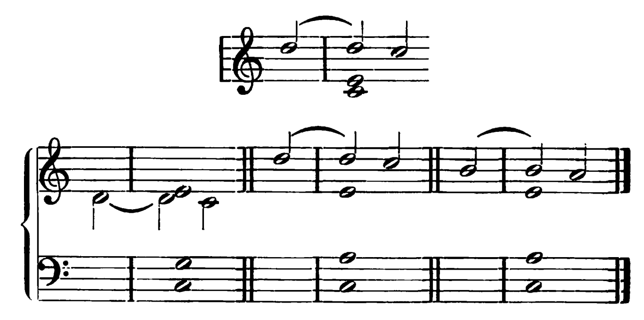
Hier folgen einige Beispiele dieser Art von Wechselnoten, eigentlich stufenweis eingeführten Vorhalten:
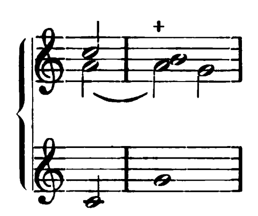


Antizipation (vgl. 2) Bindung) und Wechselnote unmittelbar hintereinander:



X. Die Sekunde erscheint zuweilen als None oben gebunden, besonders wenn sie gleichzeitig als Sekunde, Quarte oder Septime regelrecht dissoniert

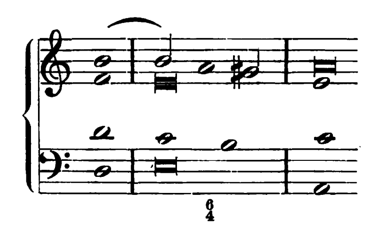


Doch kommt es auch vor, daß die Sekunde derselben Oktave oben gebunden erscheint, besonders wenn sie gleichzeitig als Sekunde unten gebunden ist, wo dann drei benachbarte Töne zusammen erklingen.
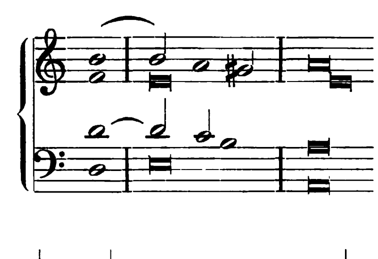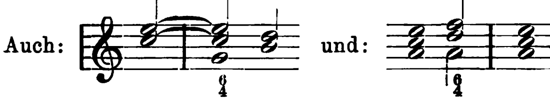


Diese oben und unten gebundene Sekunde findet sich auch bei neueren Komponisten häufig.

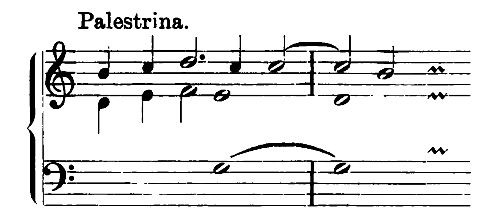
XI. Eine Art Orgelpunkt (liegen bleibender Baßton bei freier Bewegung der Oberstimmen) erzeugt häufig, besonders bei der Kadenz, einen Quartsextakkord, welcher auf einen Vorhalt folgt, und einen solchen vorbereitet.



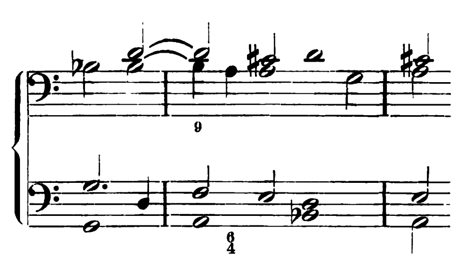
Diese Wendung findet sich sogar so:
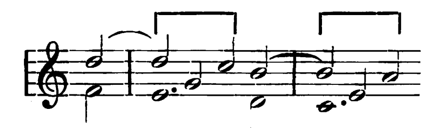






In der folgenden, etwas verwickelten, Stelle des Lassus verbindet sich ein Quartsextakkord mit dem Vorhalt einer kleinen None:

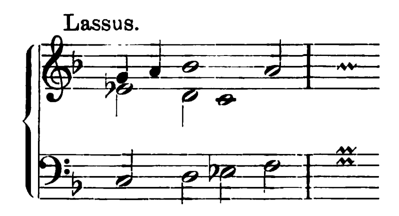


XII. Der Abstand zweier Stimmen wird häufig, besonders im zweistimmigen Satz, bis zur Duodezime ausgedehnt.

XIII. Die Auflösung des Vorhaltes wird zuweilen durch einen Quintenschritt abwärts verzögert.
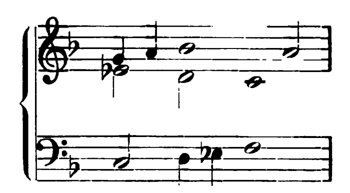


Auch wechselt während der Auflösung des Vorhaltes der Akkord.



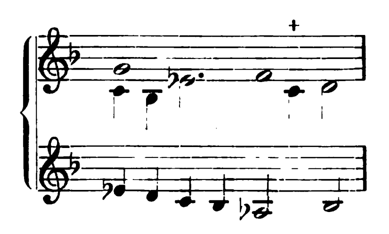
Hier bildet sich über der dritten Baßnote gleichsam ein Quintsextakkord des Nebenseptimenakkordes auf der Sekunde (Rameaus

accord parfait de la sixte ajoutée), und wird ganz wie dieser behandelt. Zurückführen läßt sich diese Gestalt auf:
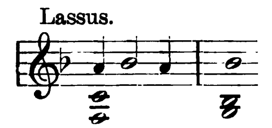


woraus sie durch melodische Vereinfachung (Veredlung) des Basses hervorgegangen ist.
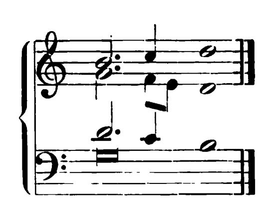
In der folgenden ähnlichen Stelle desselben Meisters wird zwischen Vorhalt und Auflösung ein Ton eingeschoben, eine Art Wechselnote, aber zu der dritten Stimme konsonierend:
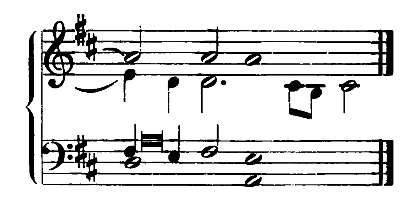


XIV. Vorhalt als Dissonanz auf dem schlechten Taktteil eintretend:



Einfacher und doppelter Durchgang:
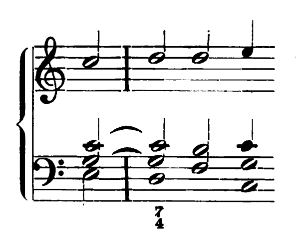


Antizipation und Durchgang, oben gebundene Sekunde (None), Septimenparallele, fis—e, e—d.



Übermäßige Quarte nach unten fortschreitend:



Beispiel eines zweistimmigen Vorhaltes von Quarte und Septime, die sich gleichzeitig auflösen, von Lassus:
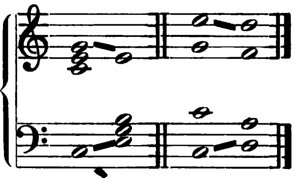


Abweichungen von den so streng und fast willkürlich scheinenden Regeln über die Intervalle der einzelnen Stimmen (§ 4, **3.**) finden sich höchst selten. Verf. erinnert sich nur eines Beispieles einer großen Sexte bei Palestrina in einem zwölfstimmigen (?) Osanna.

§ 18.

Subtilitäten des strengen Satzes

sind die überfeinen Klangbeobachtungen mancher Theoretiker, deren Annahme oder Ablehnung dem Lehrer oder Schüler überlassen bleiben muß. Daher stammen z. B. folgende Vorschriften:

Die Oktave nach innen zwischen zwei Stimmen soll vermieden werden,



besonders zwischen den äußeren Stimmen, und bei stufenweiser Einführung.

Als Tritonus anzusehen und zu vermeiden sind auch die Fortschreitungen, welche, ohne Fehler in den einzelnen Stimmen, die beiden Enden des Tritonus, auch in der Umkehrung, in unmittelbare Berührung bringen (vgl. S. 15).



Darnach enthält, auch in der Fortschreitung zwischen zwei Stimmen, sowohl das Intervall der übermäßigen Quarte, als das Umkehrungsintervall derselben, die verminderte Quinte den Tritonus. In diesem Sinne rät auch Zarlino die Folge von großer Sexte und großer Terz, in der Gegenbewegung, zu vermeiden, ebenso die umgekehrte von großer Terz und großer Sexte, und empfiehlt, auf die große Sexte die kleine Terz, auf die große Terz die kleine Sexte folgen zu lassen, und umgekehrt.

Bis auf solche Feinheiten sollen sich aber die Regeln der Kompositionslehre nicht erstrecken, sondern diese der Neigung und Selbstbestimmung des Schülers überlassen. [1])

---

[1]) Dem Schüler sei dringend angeraten, die erworbenen Fertigkeiten in praktischen Aufgaben zu verwerten. Als erste dieser Aufgaben seien Choralbearbeitungen in strenger, kontrapunktischer Schreibart, in allen Gattungen des Kontrapunktes genannt. Musterbeispiele folgen im Anhang, der Raumersparnis wegen nur auf 2 Systemen ausgeführt. Je lebhafter bewegt die kontrapunktierenden Stimmen werden, desto mehr nähert sich die Bearbeitung dem instrumentalen Satz. Die letzten Choralbearbeitungen im gemischten Kontrapunkt sind für Orgel gedacht. Man möge an sie erst herangehen, nachdem man einige Fertigkeit im Gebrauche der Imitation erlangt hat. (D. H.)

Hierher gehört auch die rhythmische Vorschrift, die anapästische Figur ♩♩𝅗𝅥 oder ♫♩ etc. in die daktylische 𝅗𝅥♩♩ oder ♩♫ zu verwandeln.

§ 19.

Die alten Tonarten im gegenwärtigen Gebrauch.

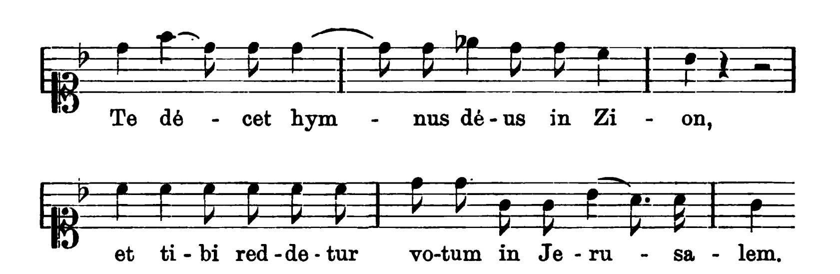
Es soll hier noch auf einige Kompositionen von Meistern des neuen (harmonischen) Tonsystems aufmerksam gemacht werden, in welchen diese sich der alten Kirchentonarten bedient haben.

In Bachs Werken hat die immer fortschreitende Entwickelung des kontrapunktischen Stils den ganzen und vollen Reichtum der modernen Harmonik erzeugt. Indem die Stimmen, um sich frei zu bewegen, immer neue Räume sich zugänglich machen, erzeugen sie jene Fülle von Akkorden, aus deren Klassifizierung die moderne Harmonielehre hervorgegangen ist. Das treibende Prinzip dieser Entwickelung ist also ursprünglich nicht die Harmonik, sondern die Kontrapunktik. Ohne diese hätten die bloßen Experimente der Harmonik nicht zu einem in sich abgeschlossenen Tonsystem geführt. Es ist auch hier zu erwähnen, daß, wenn dieses Tonsystem nach Rameau benannt wird, damit nicht gemeint sei, daß dieser es geschaffen, sondern daß er ihm zuerst einen wissenschaftlichen Ausdruck verliehen, es in die Sphäre des Gedankens erhoben, und dadurch allen zugänglich gemacht hat.

Bach nun, der das moderne Tonsystem in seinen Werken, so zu sagen, erobert hat, bedient sich der ihm wohlbekannten alten Tonarten, wo die Aufgabe es grade mit sich bringt. Im Credo der H mollmesse, wo er den alten Kirchengesang als Fugenthema durchführt, bedient er sich der mixolydischen Tonart. Um diese recht charakteristisch hervortreten zu lassen, vermeidet er die gewöhnliche Kadenz (welche bekanntlich in die ionische Tonart fällt) und macht einen Schluß von der mixolydischen Unterdominante zur Tonika, im modernen Sinne also eigentlich nur einen Halbschluß auf der Oberdominante. Hier war es indessen entschieden Absicht, dem Charakter der mixolydischen Tonart, der kleinen Septime, zu genügen. Auch in zahlreichen Choralbearbeitungen sieht sich Bach zur Anwendung der alten Tonarten veranlaßt. Eine auffallende Er-

scheinung, deren schon in der Elementarlehre gedacht wurde, ist es, daß Bach zuweilen eine Vorzeichnung wählt, welche auf eine alte Tonart hinzudeuten scheint, während doch das so vorgezeichnete Stück ganz und gar dem modernen Tonsystem angehört. Das hervorragendste Beispiel dieser Art ist der Schlußchor der Matthäus-Passion, welches Bdur dorisch vorgezeichnet, in der Tat aber C moll modern ist.[1])

Mozart hat zum Te decet hymnus im ersten Stück des Requiem den kirchlichen Cantus firmus in die Sopranstimme verlegt, und zweimal in sehr verschiedener Weise höchst wirksam bearbeitet. Da der erste Teil der Melodie ionisch, der zweite äolisch schließt, also der erste in jetzigem Dur, der zweite in jetzigem Moll steht, so ist hier eigentlich nur die Intention des großen Meisters von Interesse, dem alten System Eingang in sein Werk zu gewähren.
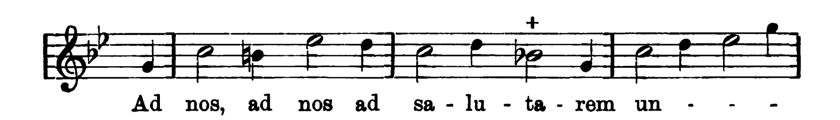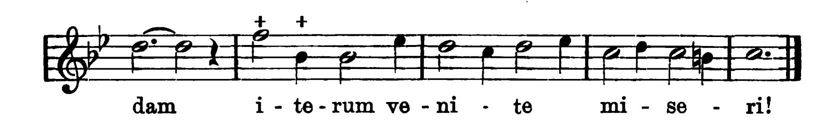


Beachtenswert ist dabei auch die metrische Verschiebung dem Texte gegenüber, welche zeigt, daß Mozart die hier § 2 und § 18 angedeutete Eigentümlichkeit des alten Stiles, die Unterstützung des Rhythmus bei der Deklamation zu entbehren, diese vielmehr einzig der Hebung und Senkung der Stimme zu überlassen, mit der ihm eigenen Geistesklarheit wohl erkannt hat. Modernisiert müßte diese Melodie auf Einheit der Tonart gebracht werden, indem man das f in g verwandelte (nicht in fis als Septime der

[1]) Diese Art der Vorzeichnung ist in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts allgemein üblich gewesen. Sie deutet durchaus nicht auf Anwendung der Kirchentonarten. Meist nur in den Mollsätzen wurde immer ein Kreuz oder B weniger notiert, als jetzt üblich ist. (D. H.)

Molltonart, sondern in g als Tonika,[1]) und die erste Silbe in den Auftakt verlegte. Im übrigen steht das angezogene Werk ganz und gar auf dem Boden der modernen Tonalität.

Meyerbeer, der in frühester Jugend sich den akademischen Stil vollkommen zu eigen gemacht hatte, und in alle Geheimnisse des strengen Satzes und der alten Tonarten eingeweiht war, hat im Propheten in wirksamer Weise Gebrauch davon gemacht. Der Gesang der Wiedertäufer ist den alten Melodien glücklich nachgebildet. Um aber das Eigentümliche derselben um so stärker hervorzuheben, sind die ersten Töne dem modernen Molltongeschlechte angepaßt.
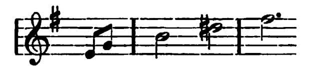




Durch die Erhöhung zu Anfang fällt die kleine Septime nachher um so mehr ins Ohr. Auch die erschütternden Eingriffe der Orgel am Schlusse des großen Finales derselben Oper dankt Meyerbeer, nächst seinem Talent, hauptsächlich dem Studium der alten Meister des strengen Satzes.

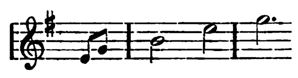
[1]) So hat man auch die folgende Melodie, die einem alten Volkslied angehören soll,



wenn man sie dem modernen Tonsystem zueignen will, nicht in
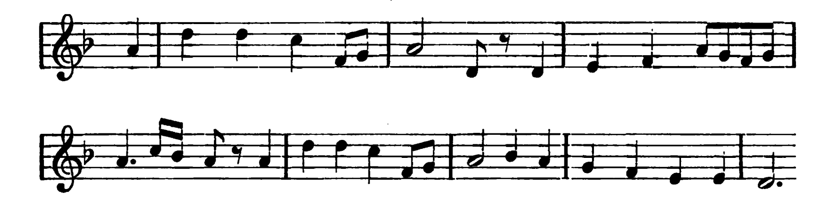


umzubilden, sondern in



zu verwandeln.

Mendelssohn hat dem Andante seiner A dur-Sinfonie ein Thema in F dur äolisch zugrunde gelegt, und ihm dadurch einen eigenen Reiz des Altertümlichen verliehen.

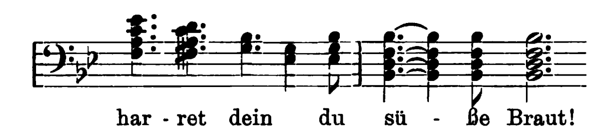


Das Studium der alten Tonarten bringt eben eine wünschenswerte Mannigfaltigkeit in das übermäßig ausgebeutete Dominantenverhältnis der modernen Tonalität.
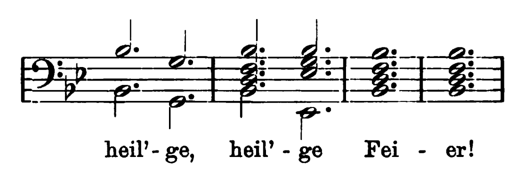
In allen diesen und zahlreichen anderen Fällen wird die vorherrschende moderne Harmonik, welche auf dem Dominantenverhältnis der Tonarten beruht, durch das alte System befruchtet, das dieses Verhältnis nicht kannte, deshalb aber auch nicht von ihm abhängig war. Die Kenntnis desselben ist somit für den Künstler kein neuer Zwang, sondern ein Schritt zu größerer Freiheit, nicht zu der wertlosen Freiheit des eigenwilligen Individuums, sondern zu der Freiheit des erweiterten musikalischen Allgemeinbewußtseins durch die Bekanntschaft mit einem Stil, welcher jahrhundertelang die Menschheit beschäftigt hat. Allerdings nimmt der moderne Komponist diesen Stil nicht mehr als ein Mittel der Kunst, sondern vielmehr als einen Gegenstand derselben auf, an welchem er die Mittel seiner — der gegenwärtigen — Kunst versucht, das Charakteristische hervorhebend, das Nebensächliche fallen lassend. In diesem Sinne hat z. B. Meyerbeer im Propheten die Wirkung der alten Vokalmusik, welche ihm genau bekannt war, durch moderne Mittel in gesteigerter Weise zu erreichen gewußt.

Wagners dramatische Werke bieten vieles hierher Gehörige in der vorkommenden Kirchen- und Volksmusik. Doch hat der musikalische Stil dieses umfassenden Geistes, welcher der deutschen Kunst neue Lorbeeren errungen hat, Beziehungen zu dem Kunststil des strengen Satzes aufzuweisen, welche über eine bloße Anwendung desselben weit hinausgehen.

In Rubinsteins Oper: „Die Makkabäer", gehört das „Adonai, Schaddai" der Leah, im ersten Akt, — in spezieller Beziehung zu den jüdischen Synagogalmelodien — dem alten Tonartsystem an. Ebendaselbst, im zweiten Akt, bildet der Chor „Sabbathruhe" einen Schluß von der Unterdominante zur Tonika (Kirchenschluß, uneigentlich mixolydischen Schluß) ohne vorhergehenden Oberdominantschluß, der sich so natürlich aus der edlen Melodie ergibt, wie es kaum irgendwo anders in gleicher Vollendung der Fall sein möchte.
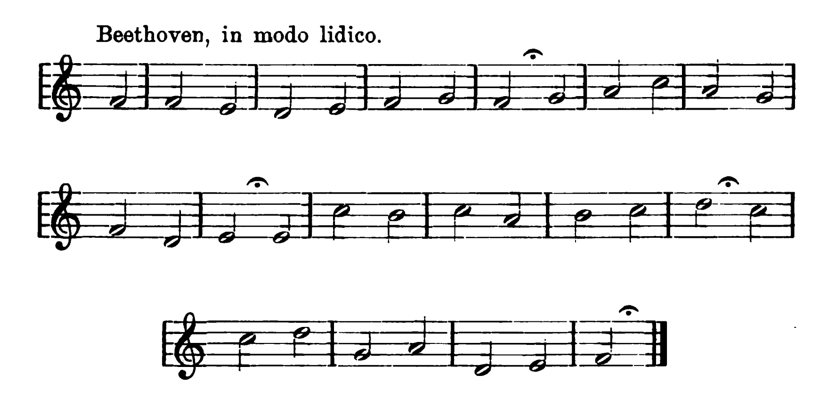


und nachher
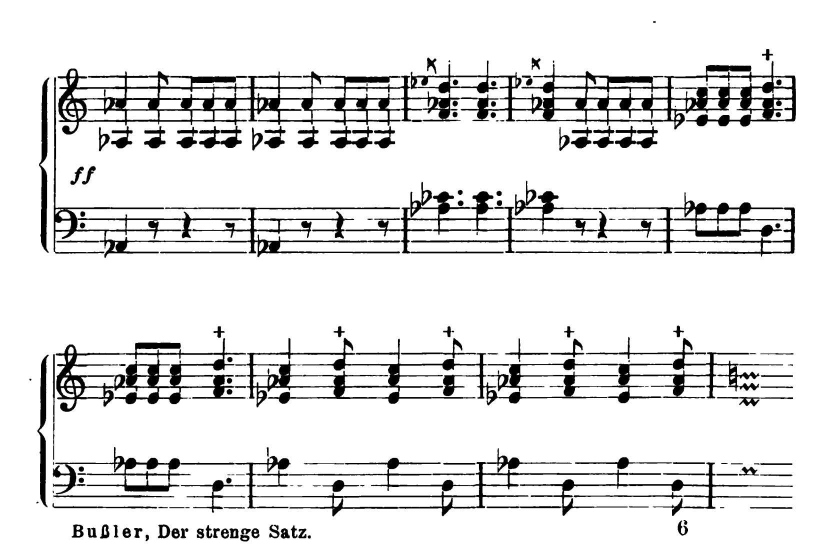


Von besonderem Interesse ist es, daß grade die lydische Tonart, welche gegen ihrer übermäßigen Quarte hier ausgeschlossen worden ist, eben derselben übermäßigen Quarte wegen von großen Meistern des modernen Tonsystems zu sehr verschiedenen Zwecken angewendet worden ist. Eben hierin zeigt sich, wie die modernen Tonkünstler das Charakteristische an den alten Tonarten bevorzugen, und grade da, wo es bis zum Seltsamen geht. Die dorische Tonart spielt zu sehr ins äolische, die mixolydische ins ionische, ionisch ist unser Dur, äolisch ist unserem Moll zu ähnlich, die phrygische Tonart erscheint mit ihrem Halbschluß fast nur wie ein plagalisches äolisch (Moll); deshalb wendet sich das Interesse dem Lydischen zu, welches durch die reine Quinte noch schlußfähig bleibt, während es durch die fehlende Unterdominante dem Wesen der modernen Tonart entschieden widerspricht.

Beethoven bedient sich dieser Tonart in dem Streichquartett A moll, op. 132 zu einer Form, welche uns im nächsten Abschnitt

beschäftigen wird, nämlich einer, mit Imitation in drei Variationen durchgeführten Choralmelodie: „das Dankgebet eines Genesenen“. Hier dient die fehlende Unterdominante zum Ausdruck der Schwäche, der physischen Hinfälligkeit.



Weber braucht dieselbe Tonart zur Charakteristik der wilden Jagd in der Wolfsschlucht des „Freischütz“. Wilde Halt- und Zügellosigkeit wird hier durch Erschütterung eines der wesentlichen Stützpunkte der Tonart ausgedrückt.



Chopin wendet die lydische Tonart in der Mazurka op. 24, 2 an. [1])

Hier ist es die Überspannung empfindlichster Reizbarkeit, welche an dem Widerspruch zwischen den Anforderungen der modernen Tonalität, und der erhöhten, gleichsam überspannten Quarte der lydischen Tonart, charakteristischen Ausdruck gefunden hat.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Bekanntschaft mit dem älteren Tonsystem und den Bedingungen des strengen Satzes geistreiche Musiker noch zu manchen ähnlichen Anwendungen der alten Tonarten veranlaßt, wie die hier zur Sprache gebrachten. Die moderne Musik kräftigt und bereichert sich an dem gesättigten Geist, der jene älteren Schöpfungen durchdringt. [2])

---

[1]) Überhaupt finden sich in der slavischen Volksmusik viele Anklänge an die Kirchentonarten.

Brahms benutzt vielfach Akkordverbindungen, die auf die alten Tonarten zurückzuführen sind, wenn er auch selten ganze Stücke oder auch nur längere Abschnitte in den alten Tonarten bringt. Man vergl. z. B. die phrygischen Wendungen zu Beginn des 2. Satzes der E-moll Symphonie.

Auch Berlioz bedient sich altertümlicher Wendungen um einen legendären Klang zu erreichen, z. B. in der „chanson gothique" aus „La Damnation de Faust".

Bei Robert Franz findet sich nicht selten Anwendung der Kirchentonarten, z. B. in op. 12, 2; op. 13, 2; op. 23, 3; op. 23, 6. (D. H.)

[2]) Vergl. Anhang S. 228 ff.

II. Die Lehre von der Imitation im strengen Satz.

A. Die selbständige Imitation.

§ 20.

Die Wiederholung eines musikalischen Gedankens, der von einer Stimme vorgetragen ist, durch eine andere Stimme heißt Nachahmung, Imitation.

Der wesentliche Unterschied der Nachahmung von der Wiederholung, in der Musik, besteht also in der Verschiedenheit der Stimmen, von denen die eine vorträgt, die andre nachahmt.

Es ergibt sich hieraus auch, daß die Nachahmung mit dem Vorbild in unmittelbarem oder doch fast unmittelbarem Zusammenhang stehen muß. Wenn z B. in einer Sinfonie, nach zahlreichen fremden Gedanken, in der Durchführung das Hauptmotiv wieder auftritt, so haben wir keine Imitation, sondern eine Wiederholung, oder besser eine neue Anführung. Ebensowenig haben wir aber in der Fuge eine Imitation, wenn nach langem Zwischensatz das Thema oder der Gefährte wieder auftritt. Die Nachahmung ist der treibende Kern aller kontrapunktischen Formen. In der modernen Musik ist die Nachahmung gleichsam Erzeuger des kontrapunktischen Stils.

Die Bezeichnung Nachahmung wird auf Sätze oder Sätzchen übertragen, welche auf Nachahmung beruhen, d. h. in denen ein musikalischer Gedanke von einer Stimme vorgetragen und von einer oder mehreren anderen Stimmen nachgeahmt wird. Die Herstellung solcher Sätze im kleinsten Umfang ist jetzt Aufgabe des Schülers.

Im Gegensatz zur Nachahmung heißt der Vortrag der zuerst auftretenden Stimme Thema. Das Thema wird auch Proposta, Vordersatz, die Nachahmung Risposta, Antwort genannt. Das

Thema bildet den Gegenstand der Nachahmung, und wird in dieser Hinsicht auch Subjekt, Soggetto genannt. Insofern es der oder den Nachahmungen vorangeht, heißt es Führer, Guida, Dux, während die Nachahmungen im Verhältnis dazu Gefährte, Consequente, Comes genannt werden. Doch hat die Entwicklung der Lehre vom Kontrapunkt dahin geführt, die zuletzt angegebenen Benennungen auf die Fuge zu beschränken.

§ 21.

Die zweistimmige Nachahmung.
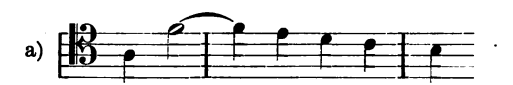
Die beiden Stimmen, die zur zweistimmigen Nachahmung gehören, sind (wie bei allen bisherigen Arbeiten) von benachbarter Stimmgattung.

Die Rhythmik des Satzes ist dem Schüler überlassen, soweit er dabei die Grenzen seiner gemischten Kontrapunkte (§ 12) nicht überschreitet.
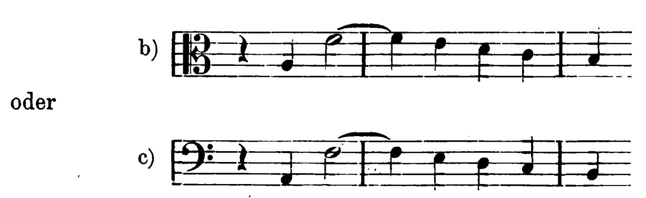
In bezug auf Stimmführung, Umfang, Zusammenklang usw. gelten alle im vorigen Abschnitt gegebenen Vorschriften. Gelegentliche Anwendung der Freiheiten des § 18 ist unter den dort gestellten Bedingungen gestattet.

Die Tonart wird bestimmt nach dem ersten Ton und dem Verlauf des Themas.

Angenommen, dem Schüler fällt ein:

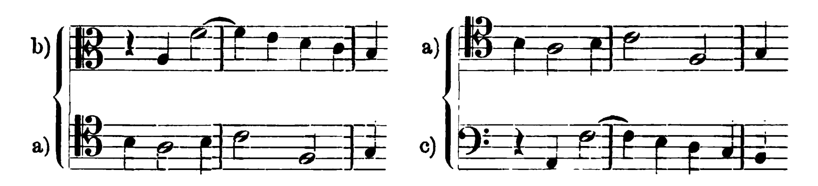


so unterscheidet der erste Ton und Verlauf des Themas für C dur dorisch oder äolisch. Der Schüler gibt nun dem Alt oder dem Baß die Nachahmung, für die ersten Übungen in der Oktave oder im Einklang (s. S. 85 unten).



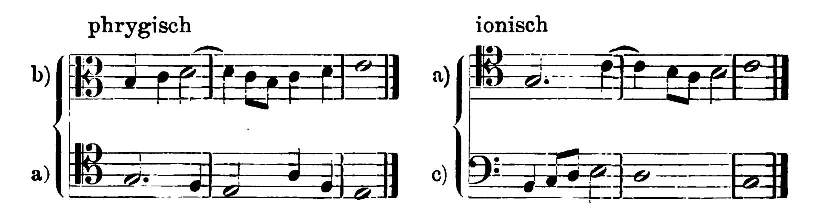
In vorliegendem Fall ist die Nachahmung im Bass *vorzuziehen*, weil bei dem Einsatz des Altes die *höhere Stimme tiefer eintritt, als die tiefere soeben geendet hat.*

Jetzt ist die erste Stimme fortzuführen, indem man gegen die Nachahmung kontrapunktiert. Der Kontrapunkt muß sowohl das Thema angemessen fortsetzen, als auch mit der Nachahmung ein Ganzes bilden. Im allgemeinen wird er der Bewegung gegenüber mehr Ruhe beobachten, der Ruhe gegenüber mehr Bewegung.



Jetzt ist die dorische Tonart schon nicht mehr festzuhalten, weil das wiederholte Vorkommen und sogar abwärts Fortschreiten des h für die äolische Tonart entscheidet.

Es ist nun aber in diesen kleinen Nachahmungssätzen, welche als Bruchstücke größerer Kompositionen anzusehen sind, nicht nötig, in der durch den Anfang bestimmten Tonart zu schließen, sondern es ist erlaubt, nach geschehener Nachahmung, in der gerade am nächsten liegenden Tonart Kadenz zu machen. Hier liegen nun augenblicklich die ionische und phrygische gleich nahe. Es ist also in einer von ihnen die Kadenz zu bilden.

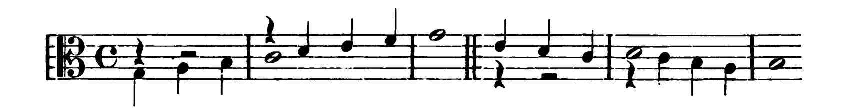


Auf diese Weise ist eine zweistimmige Imitation zustande gekommen. Diese Imitation mit der Nachahmung im Alt ist eine Nachahmung im *Einklang*, weil der Alt in diesem Intervall den Tenor nachahmt. Die zweite Form mit der Nachahmung im Baß ist eine Nachahmung in der *Oktave*.

Man kann in allen Intervallen nachahmen, doch geschieht es hauptsächlich in den vier reinen Intervallen.

46. Die Länge des Themas wird dadurch bestimmt, daß das Gedächtnis über der Fortsetzung den Anfang nicht verlieren darf, weil sonst die Nachahmung nicht als solche erkannt wird.

47. Der Eintritt der Nachahmung geschieht auf einer Konsonanz oder auf einer dissonierenden Bindung. Doch ist auch der Eintritt auf einer stufenweise fortschreitenden Sekunde des schlechten Taktteils gestattet, wenn diese von dem Schlußton des Themas aus als durchgehender Ton erscheinen kann.



Der Ton und Taktteil, auf welchem die Nachahmung eintritt, wird in der Regel mit zum Thema gerechnet und dem entsprechend in die Nachahmung aufgenommen. Diese Regel ist jedoch nicht allgemein gültig, auch in unserem ersten Beispiele nicht befolgt.

48. Streng heißt eine Nachahmung, wenn sie chromatisch genau dieselben Intervalle bringt wie das Thema, z. B. große Terz durch große Terz, reine Quinte durch reine Quinte beantwortet. [1])

Die Nachahmungen im Einklang und der Oktave sind immer streng, d. h. sie geben genau dieselben Intervallverhältnisse wieder.
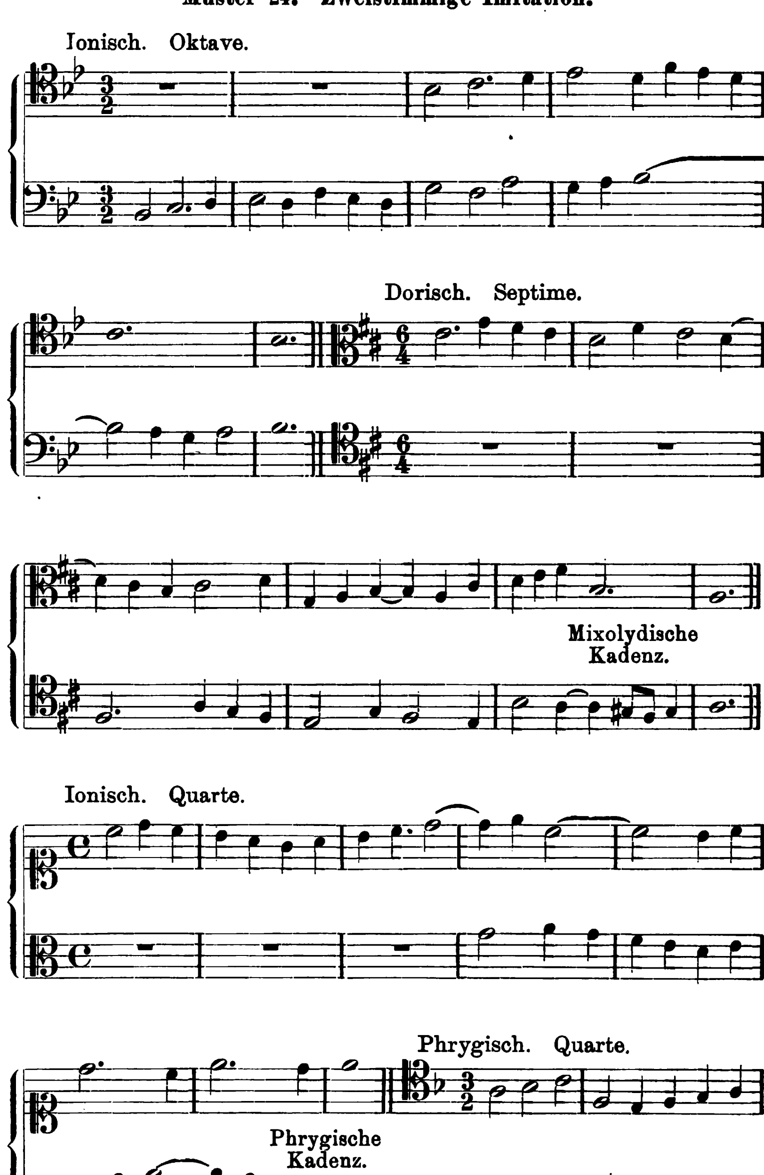
Zweiundzwanzigste Aufgabe.

1) Bilde zweistimmige Imitationen in allen Tonarten und Intervallen, vorzugsweise mit kurzen, gelegentlich aber auch mit geeigneten längeren Thematen.

---

[1]) Im Gegensatz zur strengen Nachahmung heißt eine Nachahmung frei, wenn sie weder chromatisch noch diatonisch genau ist. In der freien Nachahmung kann also ein Hauptintervall durch ein anderes beantwortet werden, z. B. die Quarte durch die Terz, die Quinte durch die Oktave.

Muster 24. Zweistimmige Imitation.
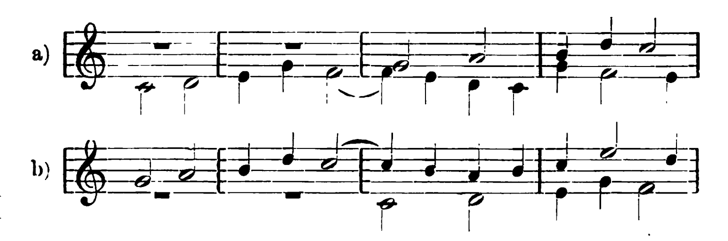


Mixolydisch. Quinte.

Ionische Kadenz.

§ 22.
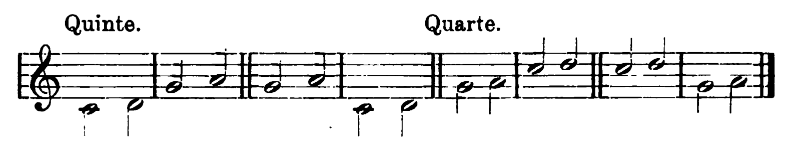
Tonale Imitation.

Von allen Arten der Nachahmung ist die wichtigste die zwischen Grundton und Quinte der Tonart, oder umgekehrt: zwischen Quinte und Grundton der Tonart: Tonika und Dominante, Dominante und Tonika.
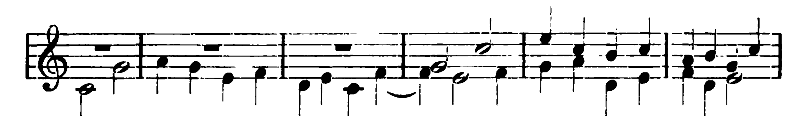


Diese liegt der vollkommensten kontrapunktischen Kunstform, der Fuge, zugrunde, und ist auch ausserhalb dieser am meisten in Gebrauch. Der Grund dieser Bevorzugung liegt darin, daß sie zwischen der vollkommenen Gleichheit der Nachahmung in Einklang und Oktave, und der großen Verschiedenheit der Nachahmung in anderen Intervallen die Mitte hält.

Diese Nachahmung kann, je nach dem Verhältnis der ausführenden Stimmen, eine Nachahmung in der Quinte oder Quarte sein:

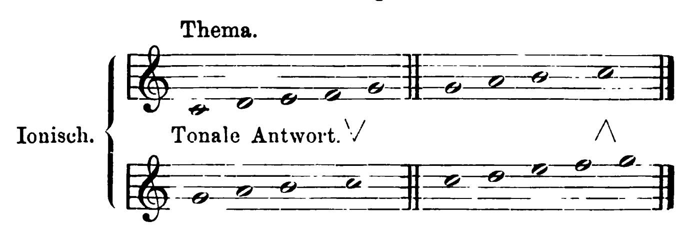


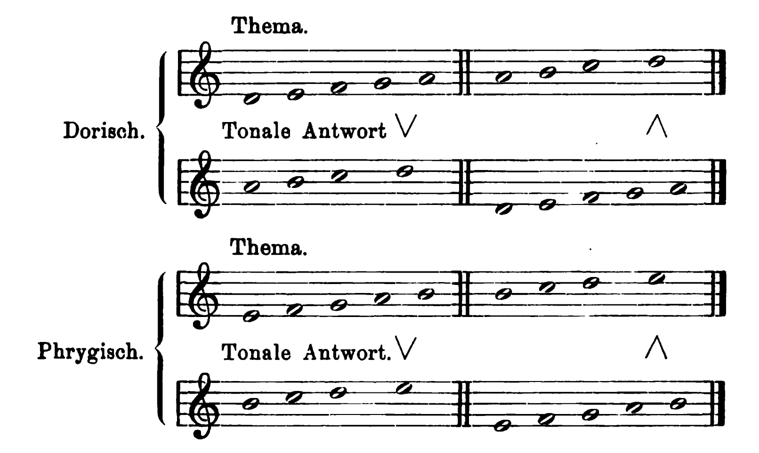
49. Wenn man in dieser Art von Nachahmung die Tonika immer durch die Quinte, die Quinte immer durch die Tonika beantwortet, und die Behandlung der übrigen Töne diesem Verfahren anpaßt, so erhält man die tonale Imitation.
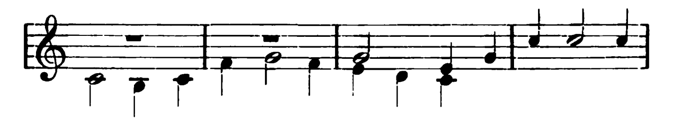


Tonal heißt sie, weil sie die Hauptintervalle der Tonart hervorhebt, und dadurch die Nachahmung in der Tonart des Themas erhält, gewissermaßen zugunsten der Einheit der Tonart angewendet wird.

In bezug auf die übrigen Intervalle gilt als Regel, daß man sie ebenfalls möglichst innerhalb der Grenzen der Tonart des Themas hält. In den meisten Fällen findet man die tonale Antwort so eingerichtet, daß die fünf ersten Töne der Tonart durch die vier letzten beantwortet werden und umgekehrt:





Es zeigt sich schon hier, daß nicht jedes Thema zur tonalen Beantwortung geeignet ist. Ein Thema z. B., welches den Sekundenschritt von der Quarte zur Quinte, oder umgekehrt, enthält, würde in der tonalen Nachahmung Tonwiederholung nötig machen, welche zwar hier nicht mehr verboten, aber doch nicht überall angebracht ist.

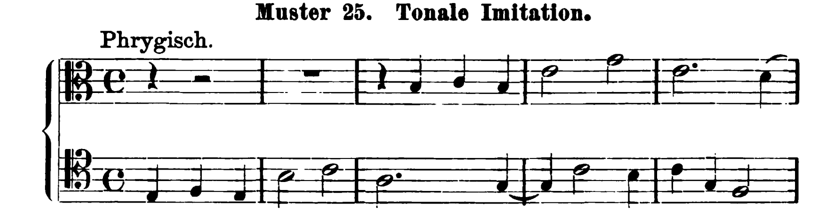


Doch gestatten die meisten Fälle eine wenigstens teilweise tonale Beantwortung, wie sie sich auch in der Mehrzahl der Kompositionen findet.

Zweiundzwanzigste Aufgabe.

2) Bilde zweistimmige Imitationen mit ganz oder teilweise tonaler Beantwortung in den drei ersten Tonarten.

Muster 25. Tonale Imitation.

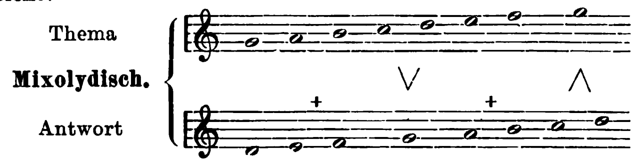


Ionisch.

Äolische Kadenz.

Dorisch.

Anmerk. In der fünften und sechsten Tonart wird in bezug auf Grundton und Quinte in gleicher Weise tonal beantwortet. Wie man hier sieht:



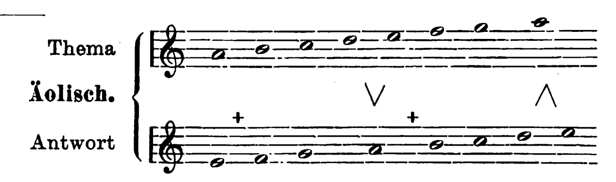
§ 23.

Die dreistimmige Imitation.

Bei der Imitation zu drei Stimmen erscheint, sobald die zweite Stimme ihre Imitation vollendet hat, die Imitation in der dritten Stimme, während die beiden anderen kontrapunktieren. Nach vollendeter Imitation kadenzieren die drei Stimmen nach der im vorigen § gegebenen Anweisung.

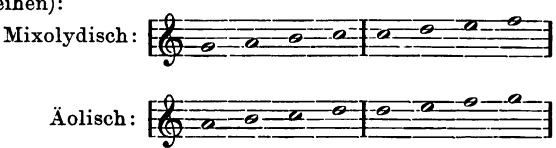
Der Eintritt der dritten Stimme geschieht, wie der der zweiten, auf einer Konsonanz oder einer dissonierenden Bindung, kann aber auch, wie dort, ausnahmsweise mit einem Quasi-Durchgang geschehen.

Ausnahmsweise ist es auch gestattet, zwischen dem Schluß der ersten Nachahmung und dem Eintritt der zweiten ein Paar Noten als „Zwischensatz" einzuschalten. Dadurch nämlich, daß das Thema in der ersten Nachahmung schon wiederholt wurde, kann es jetzt nicht mehr so leicht verkannt werden.



gleichen sich aber die beiden Teile der Tonart nicht in bezug auf die Lage der halben Töne. Um diesem Übelstande abzuhelfen, erhöht man im Mixolydischen, auch bei der tonalen Antwort, die Septime, im Äolischen die Sexte. Allerdings verwandelt sich dadurch die erstere in ein transponiertes Ionisch (z. B. C dur mixolydisch wird G dur ionisch), die letztere in ein transponiertes Dorisch (C dur äolisch wird G dur dorisch).

Teilt man dagegen diese Tonarten in zwei gleiche Tetrachorde (Viertonreihen):



so verwandeln sie sich in Plagal ionisch und Plagal dorisch (§ 19, S. 80), d. h. in Ionisch und Dorisch mit umgestellten Tetrachorden. Deshalb ist die erste Art der Beantwortung, auch bei tonaler Imitation, als die regelmäßige zu betrachten. Für den Schüler hat diese Anmerkung vorläufig kein Interesse. Doch wird die Lehre von der Fuge sich auf dieselbe zurückbeziehen.
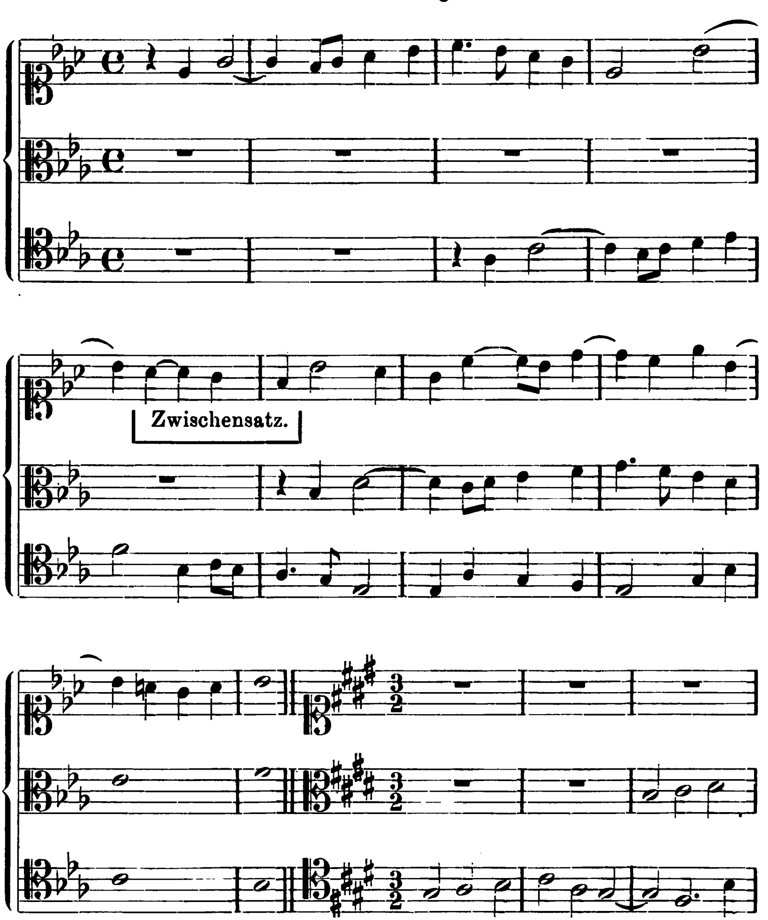
Die zweite Nachahmung kann nach Umständen in gleichem Intervall wie die erste, oder in jedem beliebigen anderen geschehen.

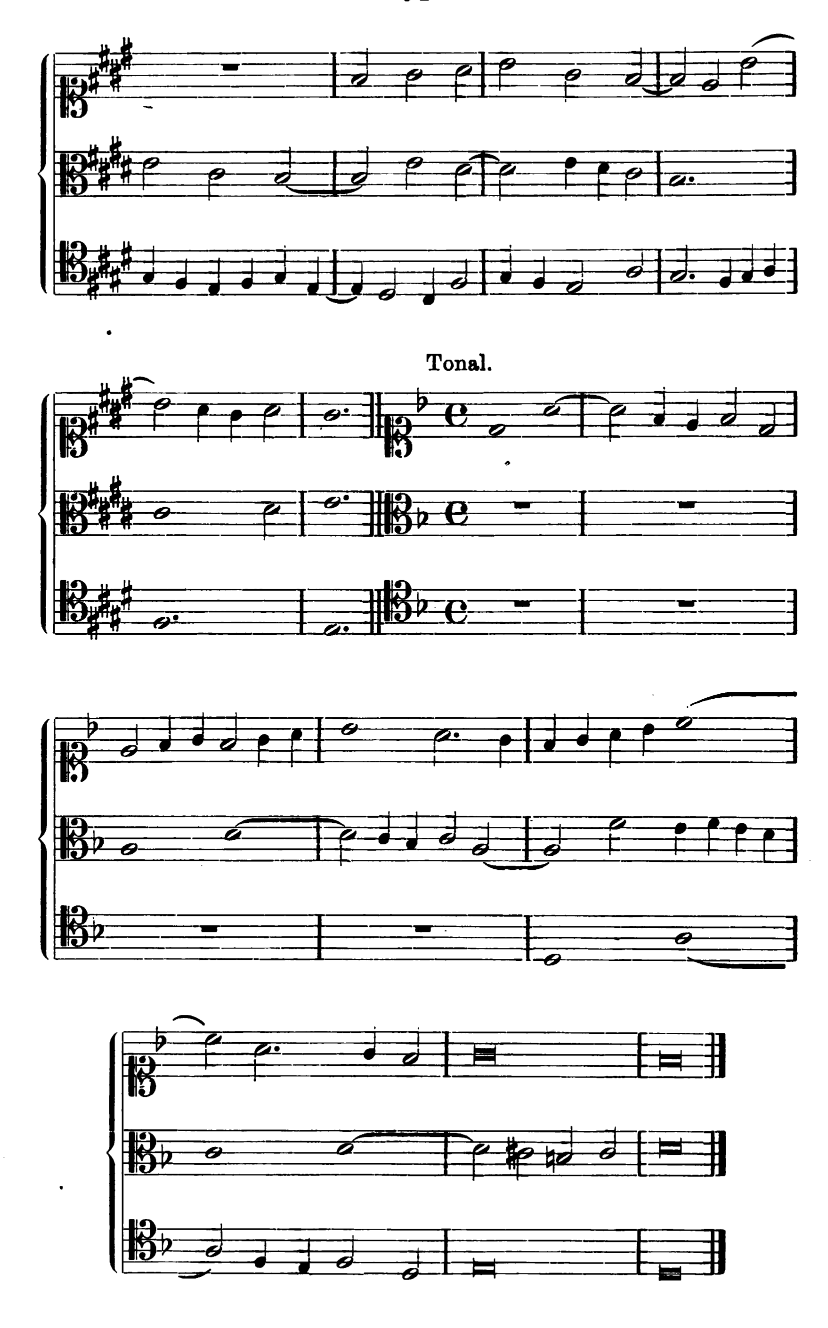
Bei der tonalen Imitation muß die zweite Nachahmung entweder dem Thema oder der ersten Nachahmung gleich lauten.

Dreiundzwanzigste Aufgabe.

Bilde dreistimmige Imitationen, auch tonale.

Muster 26. Dreistimmige Imitation.




Tonal.

§ 24.

Die vierstimmige Imitation.

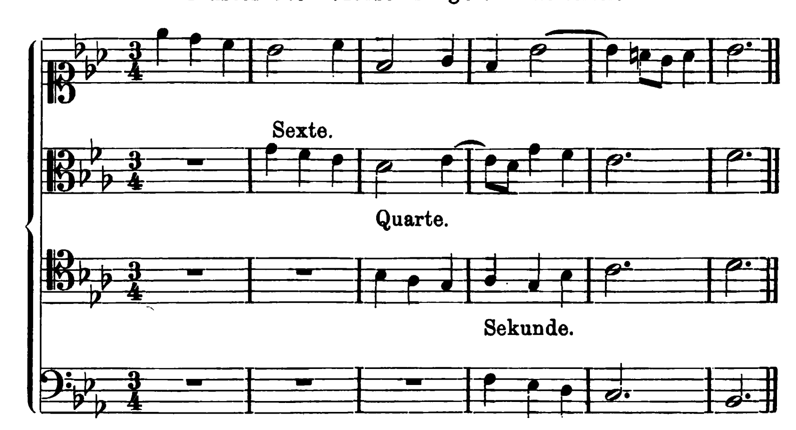
Die vierstimmige Imitation geschieht nach denselben Vorschriften, wie die dreistimmige.
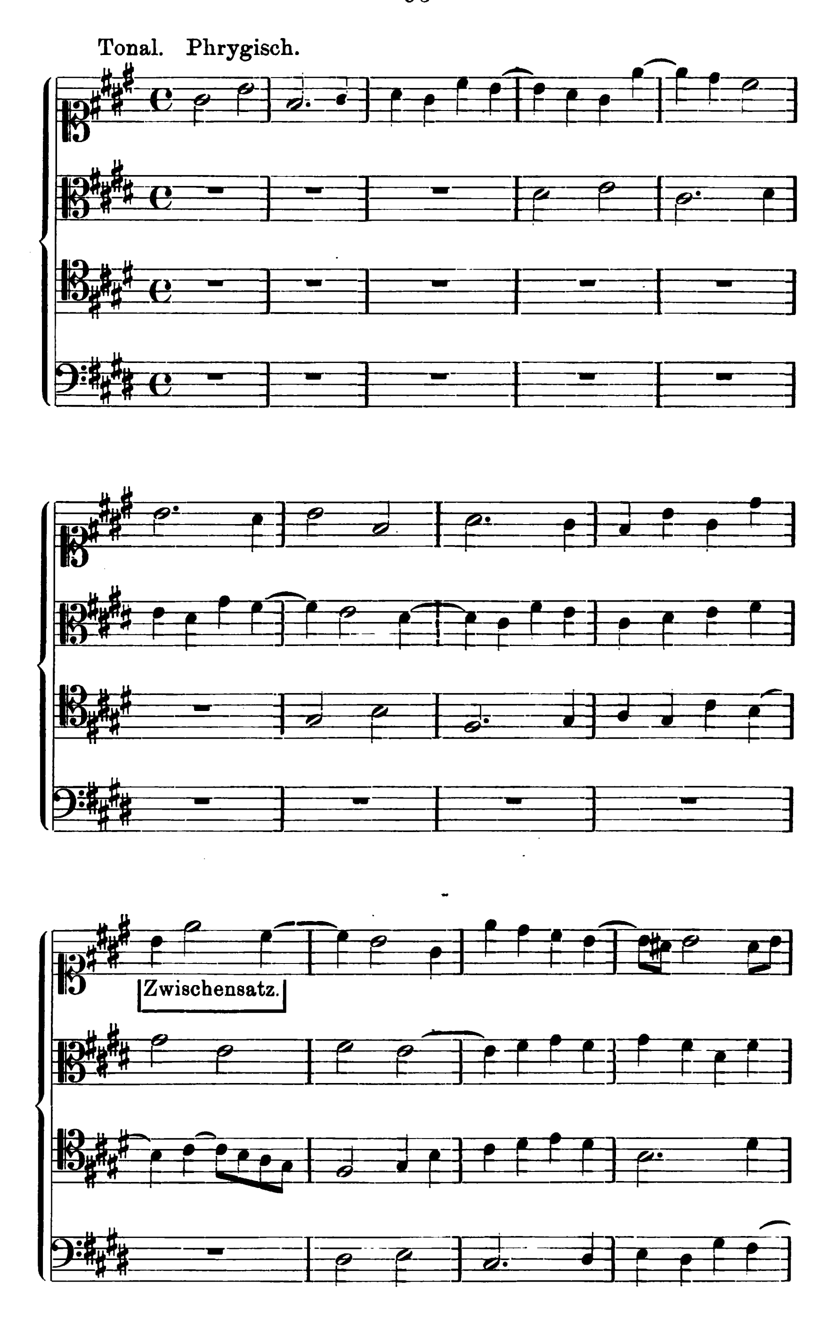
Bei der tonalen Imitation gibt man zwei Stimmen das Thema, den beiden anderen die Antwort, fast immer abwechselnd, ausnahmsweise so, daß der erste und letzte Eintritt gleich sind, und ebenso, unter sich, die beiden mittleren (zweite und dritte) Eintritte. Von dieser Ausnahme braucht jedoch der Schüler keine Notiz zu nehmen. Das gewöhnliche Verfahren, welches z. B. in der ersten Durchführung fast aller vierstimmigen Fugen beobachtet wird, besteht immer darin, daß man dem Thema die Antwort, dieser wieder Thema und Antwort folgen läßt. So ist es auch in dem folgenden tonalen Beispiel geschehen, welches als erste Durchführung einer Fuge gelten kann. Die erste Fuge des wohltemperierten Klaviers bedient sich der ausnahmsweisen Gestaltung: Thema, Antwort, Antwort, Thema, während alle anderen Fugen dieses Werkes die gewöhnliche Folge aufweisen.

Vierundzwanzigste Aufgabe.
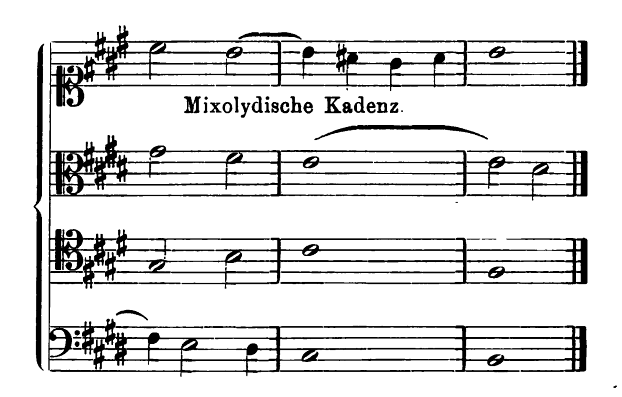
Bilde vierstimmige Imitationen, auch tonale.

Muster 27. Vierstimmige Imitationen.





Tonal. Phrygisch.
Zwischensatz.
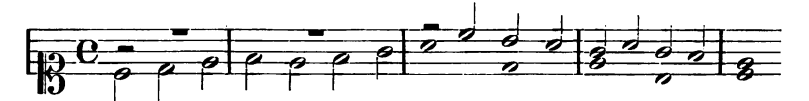


Der Zwischensatz ist hier nur hinzugefügt, um an die Zulässigkeit zu erinnern. Eine musikalische Veranlassung hat nicht vorgelegen.

Da die Nachahmung gewissermaßen als die Grundform der selbständigen Musik zu betrachten ist, d. h. derjenigen Musik, welche sowohl vom Wort, wie vom Schritt unabhängig ist, so möge ihr vom Schüler, besonders im vierstimmigen Satz, recht große Aufmerksamkeit geschenkt werden in zahlreichen Ausarbeitungen. Die zunächst folgenden §§ über gewisse Besonderheiten der Nachahmung sind dagegen mehr zur Kenntnisnahme, als zur Übung bestimmt.

§ 25.

Besondere Arten der Imitation.

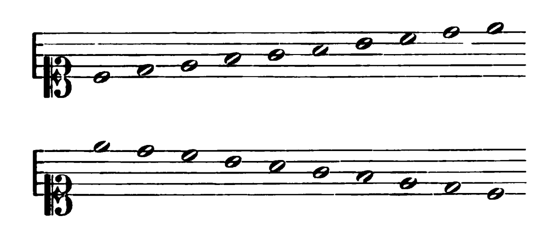
1) Gegenbewegung. Man bedient sich zur Imitation zuweilen der Gegenbewegung.



Die nachahmende Stimme kehrt in diesem Falle die Bewegung des Themas um. Sie behält die Intervallschritte bei, verwandelt aber aufwärts in abwärts, abwärts in aufwärts.

Streng heißt die Gegenbewegung, wenn sie die Größe der Intervalle auch nach ihrer näheren Bestimmung genau festhält. Dies

geschieht, wenn man den Grundton der Durtonart mit der Terz beantwortet und die übrigen Intervalle demgemäß in diatonischer Folge.
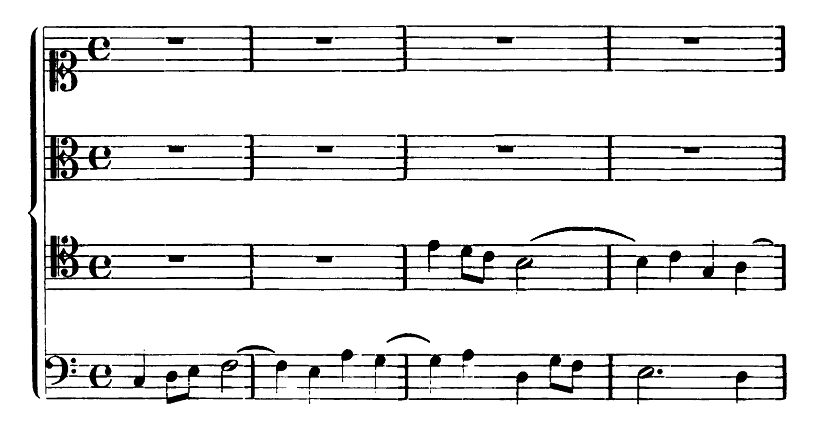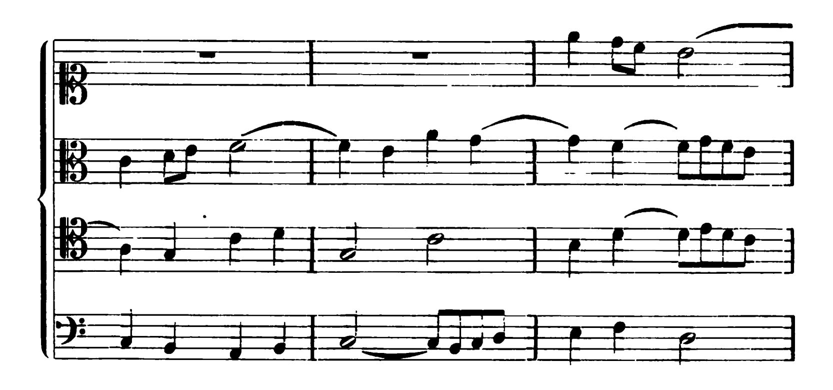


Unser Beispiel würde demgemäß in strenger Gegenbewegung so ausfallen:
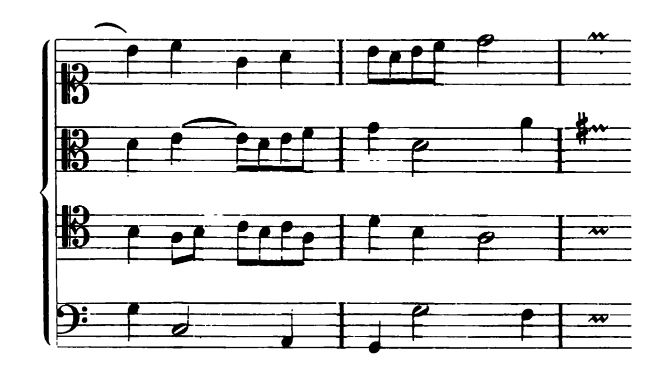


Aus dem Schema für die Durtonart ergibt sich auch die Behandlung der Kirchentonarten, da diese ja als Oktavgattungen der Durtonart zu betrachten sind.

Muster 28. Imitation in strenger Gegenbewegung.
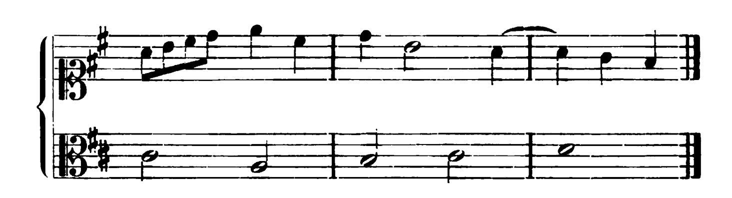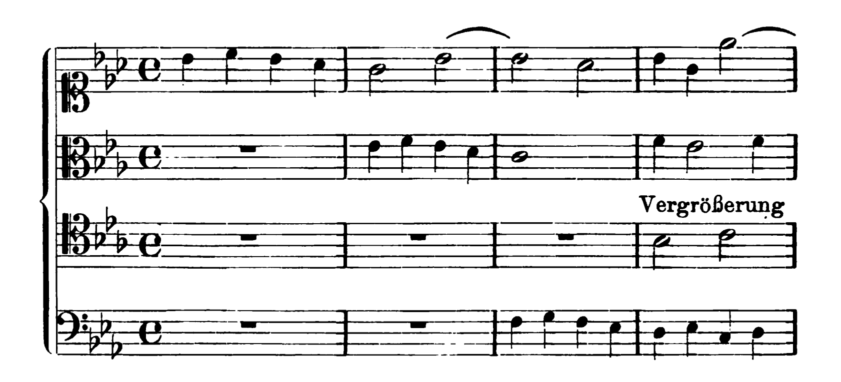






2) Vergrößerung. Man bringt auch die Nachahmung in höheren Notengattungen als das Thema. Die Darstellung des Themas in höherer Notengattung heißt Vergrößerung. Diese und die folgende Form sind besonders dann erfolgreich anzubringen, wenn es sich um ein allbekanntes Thema handelt, z. B. eine Choralstrophe.
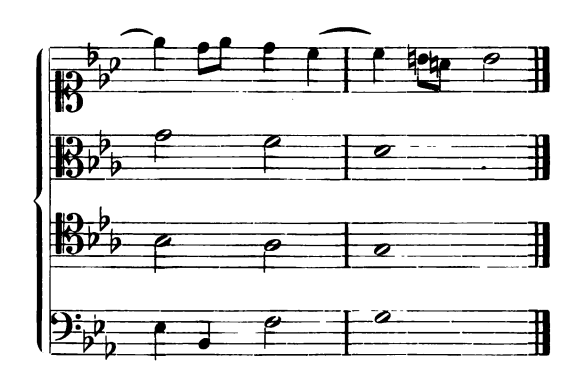
Muster 29. Vergrößerung.

Vom Himmel hoch da komm ich

Vergrößerung
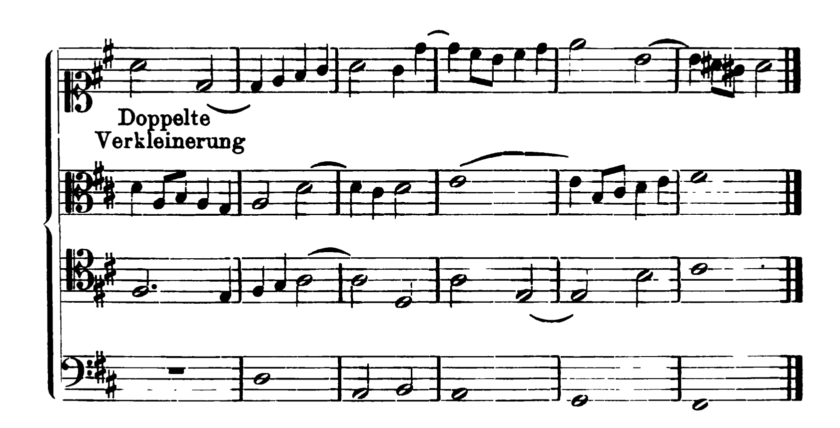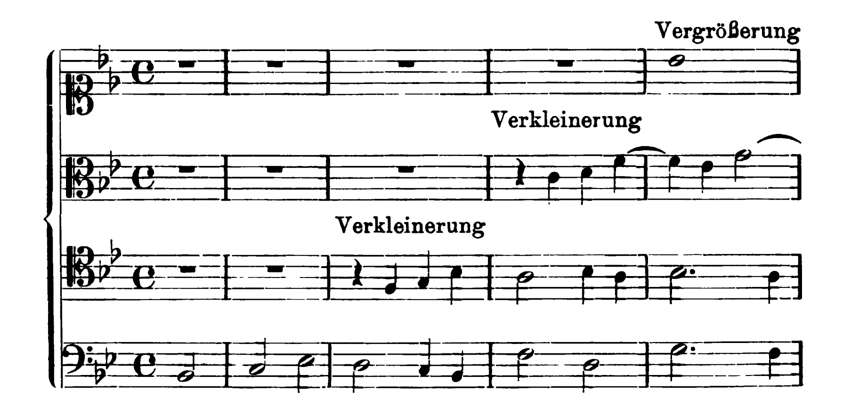






3) Verkleinerung. Leichter erkennbar als die Vergrößerung ist im allgemeinen die Verkleinerung, welche das Thema in niederen Notengattungen bringt.

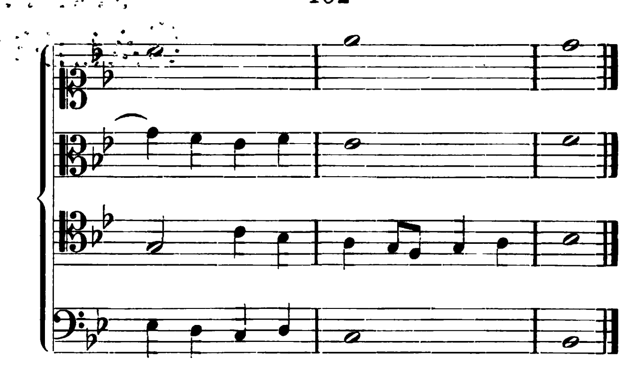
Oft verbinden sich in einem Satze Vergrößerung und Verkleinerung.

Muster 30. Verkleinerung.
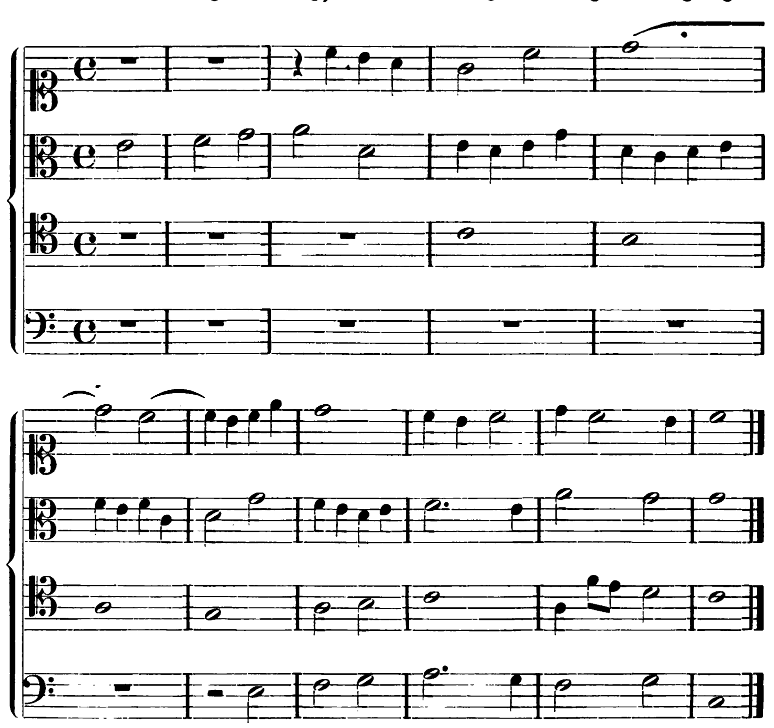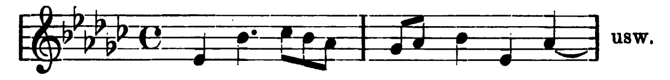








4) Gegenbewegung, Vergrößerung und Verkleinerung verbunden.

Muster 31. Vergrößerung, Verkleinerung und Gegenbewegung.
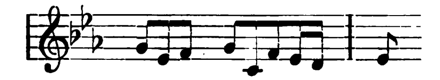


Verkleinerung, Vergrößerung und Gegenbewegung, sowie deren Kombinationen, sind von den Meistern oft angewendet worden,

weil es viele Fälle gibt, in denen sie sich in ihrer Eigentümlichkeit leicht deutlich erkennbar machen. Um nur aus solchen Werken, die sich in aller Händen befinden, Beispiele anzuführen, seien hier erwähnt: Mozarts C dur-Fuge für Klavier zu zwei Händen, desselben F moll-Fantasie für Klavier zu vier Händen, desselben C moll-Fuge für Streichquartett, Beethovens As dur-Fuge in der zweiten As dur-Sonate, desselben Fuge im Cis moll-Quartett. Bachs Werke bieten hier natürlich die größte Ausbeute. Um nur einige Beispiele aus dem wohltemperierten Klavier anzuführen, finden wir die Vergrößerung und Gegenbewegung in der Es moll-Fuge



kunstvoll verbunden. Die C moll-Fuge des zweiten Teiles



bietet Vergrößerung und Verkleinerung verbunden mit Gegenbewegung. Gegenbewegung finden wir außerdem in der D moll-Fuge, Fis moll-Fuge, G dur-Fuge, A moll-Fuge, H dur-Fuge des ersten Teils, Cis dur-Fuge, Cis moll-Fuge, D moll-Fuge, B moll-Fuge des zweiten Teiles.[1])
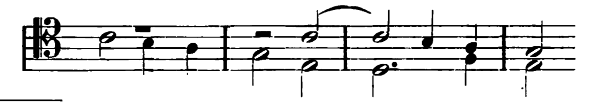
Fünfundzwanzigste Aufgabe.

Einige Imitationen zu zwei, drei und vier Stimmen herzustellen mit Anwendung der Vergrößerung, Verkleinerung, Gegenbewegung und deren Kombinationen.
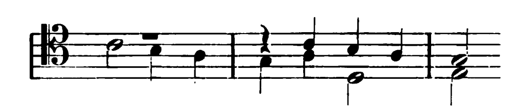
§ 26.

Freiheiten der Imitation.

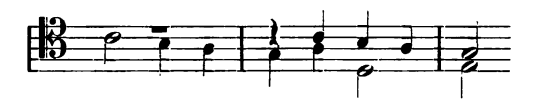
1) Rhythmische Veränderung. Wenn es ohne Nachteil für die Erkennbarkeit des Themas geschehen kann, darf man den Anfangston in der Nachahmung verlängern oder verkürzen. Z. B.
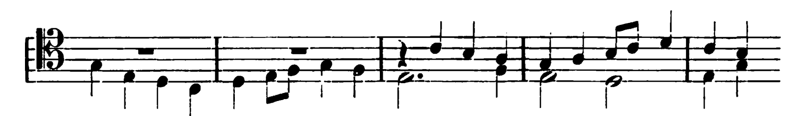


[1]) Siehe Anhang S. 243 u. 244.



Auch den Taktteil des Eintritts zu verschieben ist gestattet, wenn nur guter Taktteil dem guten entspricht und schlechter dem schlechten.
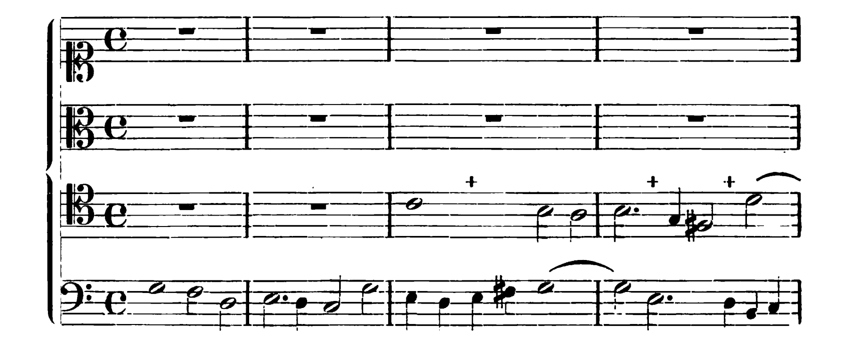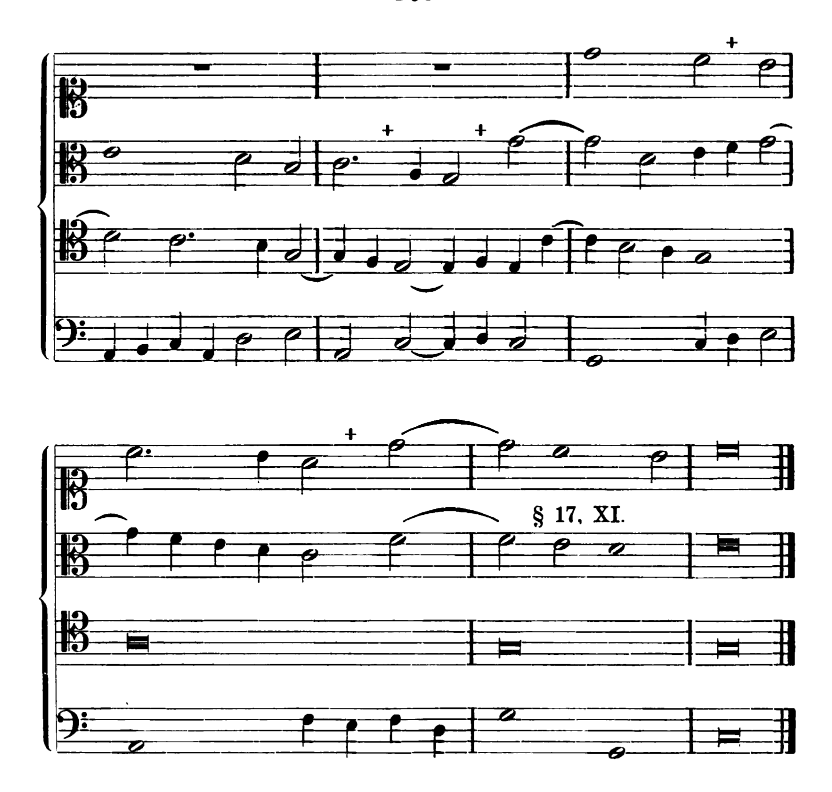


In dem folgenden Beispiele dagegen, wo die guten Taktteile schlecht werden und umgekehrt, wird die Melodie bis zur Unkenntlichkeit entstellt.



2) Tonische Veränderung. Auch kleine tonische Veränderungen in der Nachahmung sind erlaubt, wenn dadurch das Thema nicht so entstellt wird, daß es unkenntlich wird. So läßt sich fast jeder Sprung durch einen anderen, möglichst ähnlichen, nachahmen, z. B. die Terz durch die Quarte, Quarte durch die Quinte, kleine Sprünge durch stufenweise Fortschreitung, diese wieder durch kleine Sprünge.

Muster 32. Freie Imitation.





Hier beantwortet der Alt sogar die Quinte des Basses durch eine Oktave.

Sechsundzwanzigste Aufgabe.

Verwende die hier gegebenen Freiheiten zu zwei- bis vierstimmigen Imitationen.

§ 27.

Künsteleien der Imitation.
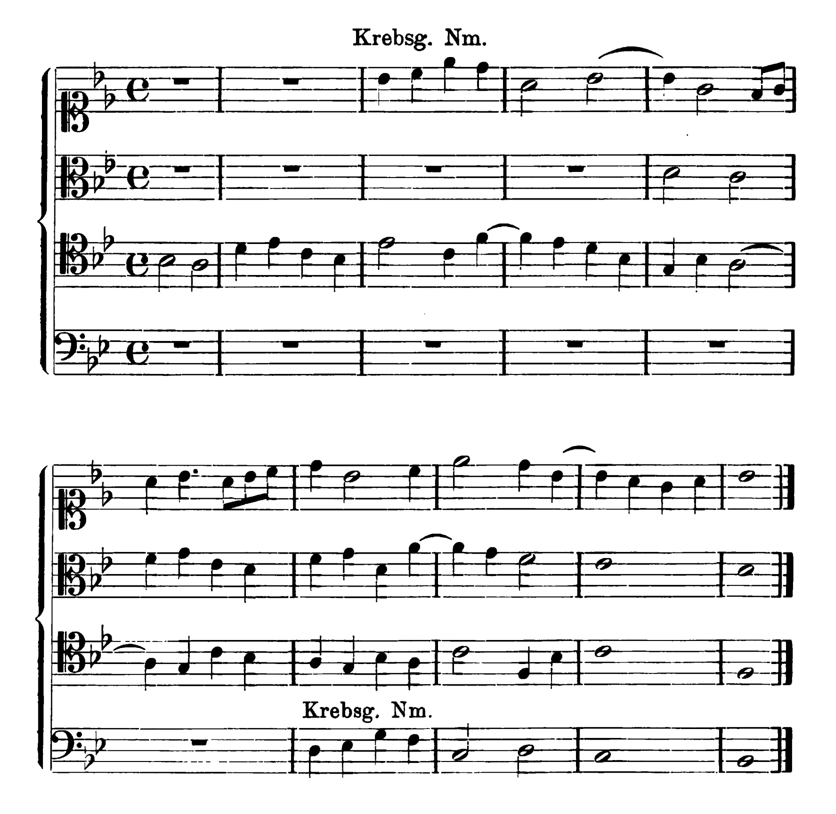
Krebsgängige Imitation. Die Imitation hat seit Jahrhunderten auch vielfach zu unkünstlerischen Spielereien herhalten müssen, welche weder irgend einen ästhetischen Ertrag gebracht haben, noch pädagogisch irgend welchen Wert beanspruchen können. Auch wären

diese Künsteleien längst verschwunden, wenn nicht immer wieder große Musiker, sei es aus Laune, sei es, um ihre kontrapunktische Gelehrsamkeit zu zeigen, sich ihrer angenommen hätten. Die rückgängige Nachahmung, Krebsgang genannt, d. h. die Nachahmung eines Themas von hinten nach vorn, von der letzten Note zur ersten, wird nie irgend einen musikalischen Wert behaupten. Nichtsdestoweniger finden wir sie bei hervorragenden Komponisten aller Zeiten.
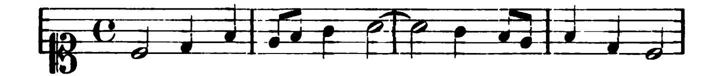
Zu ihrer Herstellung ist es erforderlich, daß man schon das Thema darauf einrichtet, besonders solche rhythmische Figuren vermeidet, die, verkehrt gelesen, widersinnig erscheinen, wie z. B.

♩. ♪ ♩. ♪ | ♩.♬ ♩. ♪ ♩, krebsgängig: ♩ ♪ ♩. ♬♩. | ♪ ♩. ♪ ♩.

In der folgenden vierstimmigen Imitation findet die krebsgängige Nachahmung Anwendung.



Hier eine Melodie, die, vorwärts und rückwärts gelesen, gleich ist.



Auf solche Spielerei könnte ein müßiger Kopf ohne Schwierigkeit eine ganze Fuge gründen, welche krebsgängig zu spielen wäre. Auf anderem Gebiete und in kleinerem Maßstabe findet sich diese Spielerei im Menuett einer D dur-Sonate für Klavier und Violine von Haydn, und im C moll-Quintett von Mozart im Menuetto unter der Überschrift: „al rovescio". Diese Stücke werden, wenn sie einmal durchgespielt sind, rückwärts wiederholt.

Die Übung des Krebsganges und ähnlicher Künsteleien hat für den Kompositionsschüler gar keine Bedeutung, eine Aufgabe ist daher nicht darauf zu gründen.

B. Die Imitation als Begleitung. Choralfiguration.

§ 28.

Wie wir im ersten Abschnitte den kontrapunktischen Übungen einen Cantus firmus zugrunde gelegt haben, so nehmen wir jetzt auch zu unseren Imitationen einen Cantus firmus. Diesen Cantus firmus entlehnen wir dem Choralgesang, dabei immer diejenigen Melodien bevorzugend, welche den alten Kirchentonarten angehören.

Die Antiphonien der katholischen Kirche eignen sich gleichfalls zu diesem Zweck, haben aber meist geringeren Umfang. Auch die Synagogalmelodien der Juden lassen sich hier verwenden.

Die Choralmelodie zerfällt bekanntlich in verschiedene Abschnitte, welche durch Fermaten hervorgehoben werden. Bei unseren Arbeiten werden die Abschnitte der Choralmelodie durch Pausen getrennt, während derer die Imitationssätze der anderen Stimmen ihren Fortgang nehmen.

Der Cantus firmus kann in jeder der beteiligten Stimmen liegen; doch lege man ihn vorzugsweise in eine Mittelstimme. Bei den Alten befand er sich meist im Tenor.

50. Der erste Imitationssatz beginnt vor dem Eintritt des Cantus firmus. Es ist nicht erforderlich, daß der erste Imitationssatz mit Grundton oder Quinte der Haupttonart beginnt: er kann mit jeder Stufe derselben anfangen.

Bei der Beantwortung der Imitation gelten alle Freiheiten, sofern sie die Erkennbarkeit des Themas nicht beeinträchtigen.

Gegenbewegung ist zulässig, und besonders da anzuwenden, wo sie sich leichter durchführen läßt, als grade Bewegung; doch bediene man sich ihrer nicht allzuoft.

Im Verlaufe der Arbeit kann der Imitationssatz vor dem Wiedereintritt des Cantus firmus beginnen, mit diesem gleichzeitig eintreten, oder ihm unmittelbar folgen.

Die erste und letzte Note jedes Abschnittes des Cantus firmus kann verlängert werden, wenn es die Beschaffenheit der Imitation grade wünschenswert macht. Das Thema der Imitation ist in der Regel zu jedem Choralabschnitte ein anderes, ausnahmsweise dasselbe. Mitunter läßt es sich durch Verkleinerung aus den ersten Tönen des Choralabschnittes bilden, den es begleitet. Doch soll der Schüler nicht Zeit und Arbeitskraft daran verschwenden, dieses Verfahren durchzusetzen, wo es sich nicht bequem ergibt.

51. Soviel wie möglich beobachtet man in den verschiedenen Nachahmungssätzen Abwechselung der Stimmordnung, d. h. man läßt nicht gern dieselben Stimmen sofort wieder in derselben Reihenfolge nacheinander eintreten.
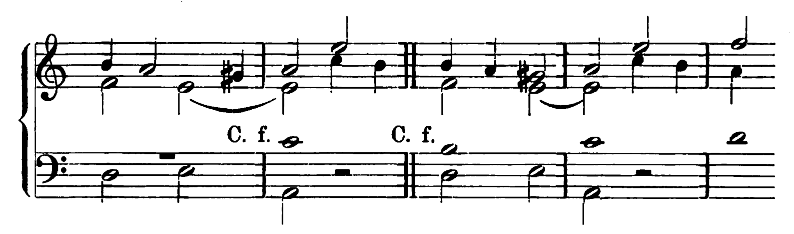
Im figurierten Choral tritt dem Schüler zum ersten Male eine zusammengesetzte Kunstform entgegen, und stellt sich ihm die schwere Aufgabe ein zusammenhängendes Ganzes herzustellen, welches aus selbständigen Teilen besteht. Die Schwierigkeit dieser Aufgabe gipfelt in der Forderung, die Kadenzen zu vermeiden, d. h. solche Abschnitte, die den Eindruck des Schlusses machen, zu umgehen, — und dennoch jeder Stimme, vom Eintritt bis zum Abgang, ein gewissermaßen selbständiges Sätzchen mit Anfang und Schluß zu erteilen. Diese Aufgabe, welche sich von hier ab in allen höheren Kunstformen unter immer umfassenderen Bedingungen wiederholt, tritt hier, im strengen Satz, in ihrer elementaren, und zur Vorübung am trefflichsten geeigneten Form auf.

§ 29.

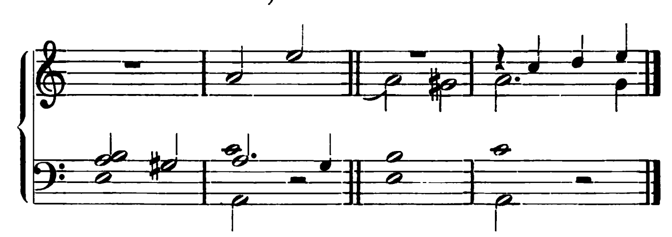
Über die Art, die Kadenzen zu vermeiden.

I. Die vollkommene Kadenz — d. h. diejenige, welche in Ober- und Unterstimme den Tonart-Grundton enthält (vgl. Hrml. § 17) — ist natürlich im Laufe der Arbeit vorzugsweise zu vermeiden. Wo sie sich aber einmal natürlich ergibt, und nur durch gezwungene Wendungen umgangen werden könnte, hat man folgende Mittel ihren Eindruck zu schwächen:
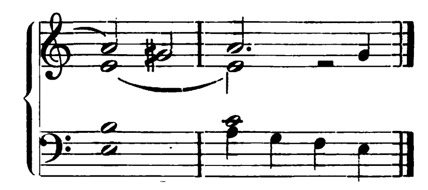
1) Der Cantus firmus setzt auf dem Schlußakkord der Kadenz ein, oder schreitet während derselben fort.



2) Eine der anderen Stimmen setzt auf dem Schlusse oder fast unmittelbar nach demselben, nach Pausen neu ein.
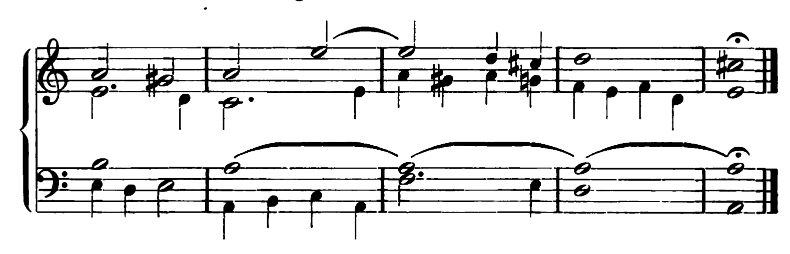


3) Wenigstens eine Stimme bleibt so in Bewegung, daß der Charakter des Schlusses nicht zur Geltung kommen kann.



Am besten vereinigt man übrigens die vollkommene Kadenz mit einem Abgang der Baßstimme, so daß diese nach der Kadenz pausiert.

52. Zwei Stimmen sollen nicht gleichzeitig, auf demselben Taktteil, abtreten. Nie soll der Schluß eines Abschnittes des Cantus firmus zu einer vollkommenen Kadenz dienen. Auch soll er nicht mit dem Schluß einer anderen Stimme zusammenfallen. Der Schluß des letzten Abschnittes — der eigentliche Schluß der Melodie — bildet dagegen natürlicherweise die Kadenz. Auf diese Kadenz folgt häufig noch ein Orgelpunkt des Cantus firmus, der unter Umständen noch zu dem sogenannten Kirchenschluß führt.
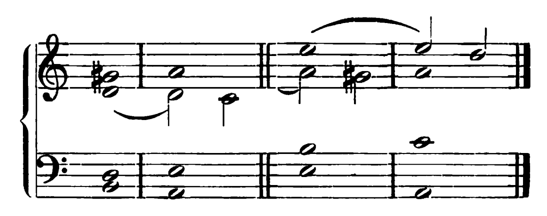


Zuweilen vermeidet man die eigentliche Kadenz und beschränkt sich auf diesen Schluß, den wir S. 20 und S. 80 als uneigentlich mixolydischen kennen gelernt haben.

II. Der unvollkommene Ganzschluß, in welchem die Oberstimme Terz oder Quinte hat, dient zwar häufig zum Schlusse eines ganzen Musikstückes, macht aber im Verlaufe der Komposition weniger den Eindruck des Schlusses. Wo dies zu befürchten ist, bedient man sich derselben Mittel zur Abschwächung, wie oben.
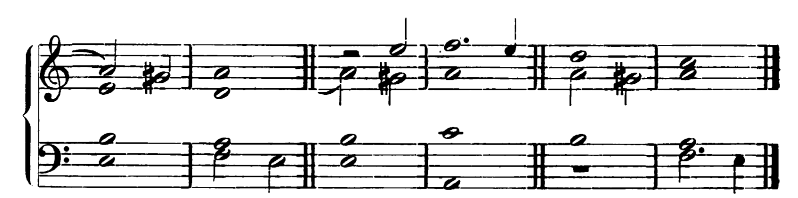
III. Der Halbschluß, der seiner Natur nach immer auf ein folgendes hinweist, hat noch weniger Schlußcharakter; er darf nicht oft vorkommen, weil er leicht den Eindruck kleinlicher Periodisierung macht, die dem Charakter der hier abgehandelten Formen widerspricht. Vermieden wird er wie die vorstehenden.

IV. Aufgehalten wird ein Schluß durch eine gebundene Dissonanz, zuweilen genügt auch eine konsonierende Bindung.
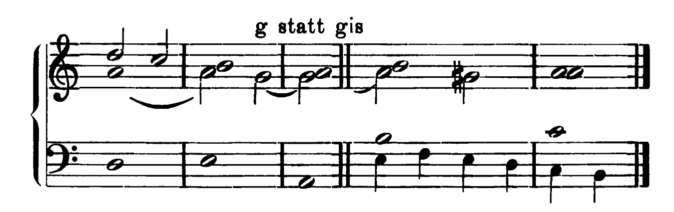


V. Der **Trugschluß** ist das gebräuchlichste Mittel, die Kadenz zu vermeiden, wo sie einzutreten im Begriff ist. Der Trugschluß betrifft

entweder den **Schlußakkord**, an dessen Stelle ein anderer — unerwarteter — eintritt:



oder den **vorhergehenden Akkord**, indem schon dieser die angeregte Erwartung des Schlusses aufhebt, sei es durch Veränderung des Zusammenklanges, oder durch Einführung harmoniefreier Töne:



Es ist nicht unbedingt notwendig, aber lobenswert, in der Bildung der Kadenzen im Laufe der Arbeit eine gewisse Mannigfaltigkeit zu zeigen.
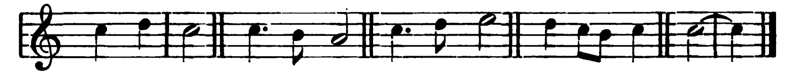
§ 30.

Die Art, die Stimmen fortzuschicken.

Den Forderungen des vorigen Paragraphen steht die Forderung entgegen, daß jedes Sätzchen in jeder Stimme eine gewisse Selbstständigkeit behaupten soll, nach Pausen eintreten und mit einem Schluß abgehen soll.

Ästhetisch beschränkt sich diese Forderung auf die Vorschrift das Abbrechen der Stimmen zu vermeiden. Der Schluß selbst kann immer nur ein scheinbarer sein im Sinne der abtretenden Stimme. Diese kann gewissermaßen glauben zu schließen, aber die übrigen Stimmen widerlegen sie, indem sie an dem Schlusse nicht teilnehmen.

Da sich aber auch solche Schlußwendungen nicht überall anbringen lassen — denn die einzelne Stimme bleibt ja immer abhängig von den, hier noch dazu sehr engen, Grenzen des Zusammenklanges — so nimmt man in vielen Fällen mit jeder Wendung vorlieb, die einigermaßen dem Begriff des Aufhörens, Ausatmens, Ausklingens, entspricht.



Beim Baß hat man immer vorzugsweise auf einen guten Abgang zu sehen. Die Kadenzen können in jeder der fünf Tonarten und in ihren nächstliegenden Transpositionen geschehen. Die Schlußkadenz natürlich in der des Chorals.

§ 31.

Orgelpunkt.

Der Orgelpunkt wird hauptsächlich in mehr als dreistimmigem Satze angewendet.

Am häufigsten erscheint er am Schlusse, wo dann jedesmal der letzte Ton des Cantus firmus ausgehalten wird, während die anderen Stimmen kontrapunktieren. Es kommt auch vor, daß gleichzeitig zwei Stimmen den Orgelpunkt haben. Auch kurz vor dem Schlusse finden wir den Orgelpunkt auf der Dominante, die dann unmittelbar in die Tonika führt.

Im Verlaufe bilden sich wohl gelegentlich kleine Orgelpunkte durch das längere Liegenbleiben einer abgehenden Stimme.

Andere als durchgehende und gebundene Dissonanzen, Wechselnoten, und der § 17, XI eingeführte Quartsextakkord dürfen aber auch im Orgelpunkte nicht vorkommen.

Die Anwendung des Orgelpunkts bleibt übrigens dem Belieben des Schülers anheimgestellt. [1])

[1]) Es sei hier auf des Herausgebers Auslese berühmter Orgelpunktstellen (in Bußlers Harmonielehre 5. Aufl. S. 220, 21) verwiesen. Auch hier ist wiederum Max Regers Orgelfugen zu gedenken, in denen denkbar wirksamster und umfassendster Gebrauch von Orgelpunktwirkungen gemacht wird. Freilich sind die genannten Orgelpunktbeispiele fast alle sehr freier, instrumentaler Art, während hier mehr der strenge, vokale Satz vorliegt. (D. H).

§ 32.

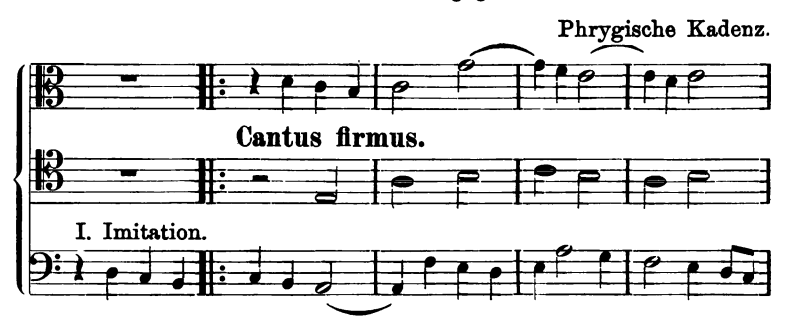
Zweistimmige Imitation zum Choral.
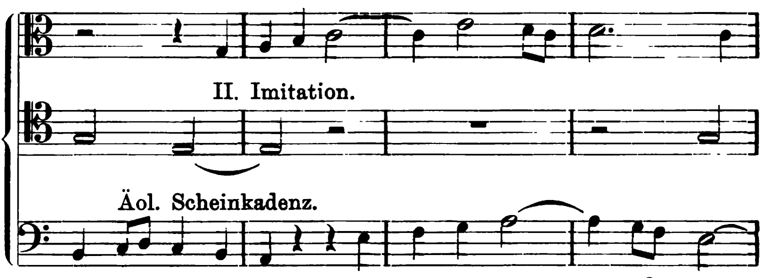
Hat man neben der Stimme, welche den Cantus firmus vorträgt, nur noch zwei Stimmen zur Verfügung, so ist es ziemlich schwer, Lücken des Satzes zu vermeiden. Diese machen sich immer fühlbar, wenn eine einzige Stimme das Gewebe des Satzes fortspinnt. Solche einstimmigen Stellen soll man womöglich auf einen oder wenige Taktteile beschränken, da sie sich ganz und gar wohl kaum vermeiden lassen. In dem folgenden Beispiel beschränken sich diese Lücken immer auf die Dauer einer einzigen Viertelnote.
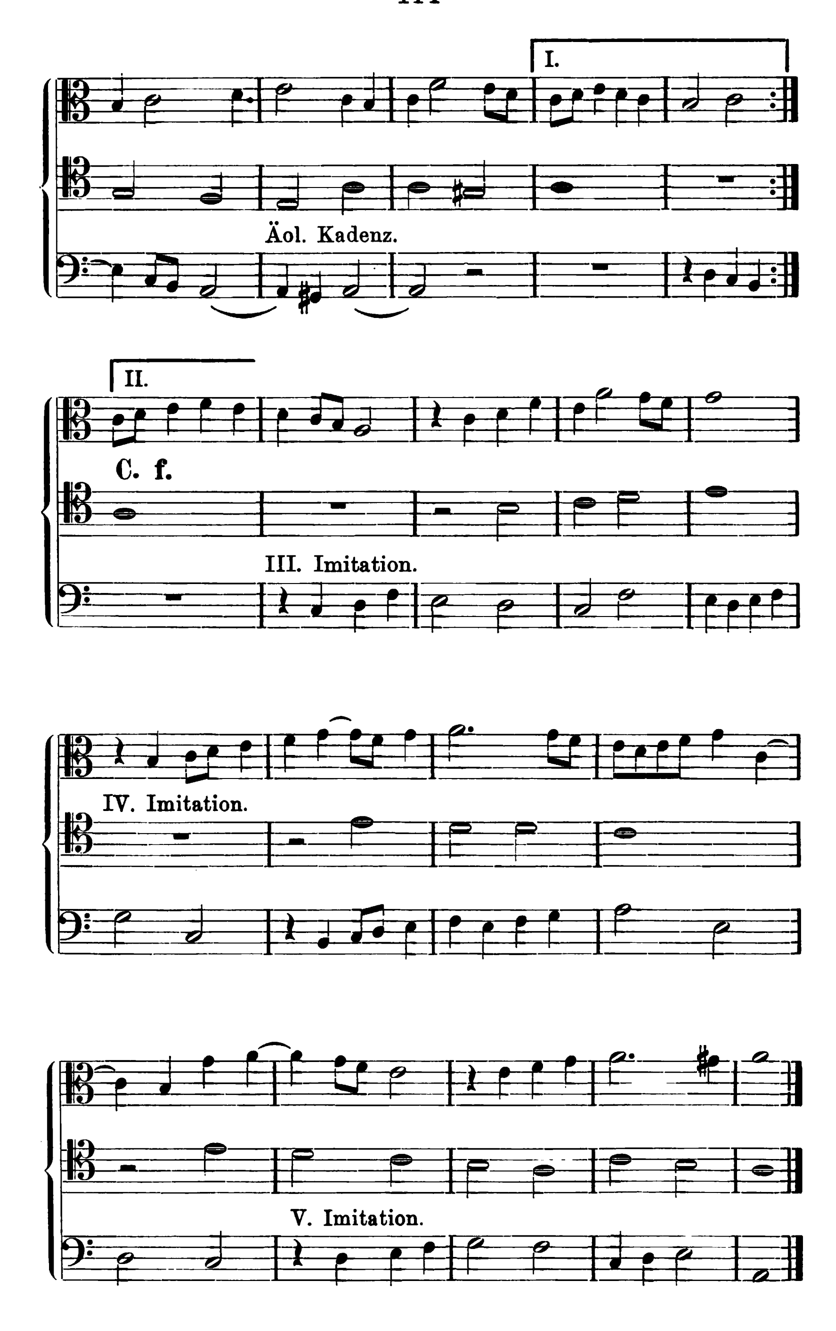
Siebenundzwanzigste Aufgabe.

Bearbeite Choräle mit zweistimmiger Imitation.

Muster 33. Äolisch. Imitation zu gegebenem Cantus firmus.
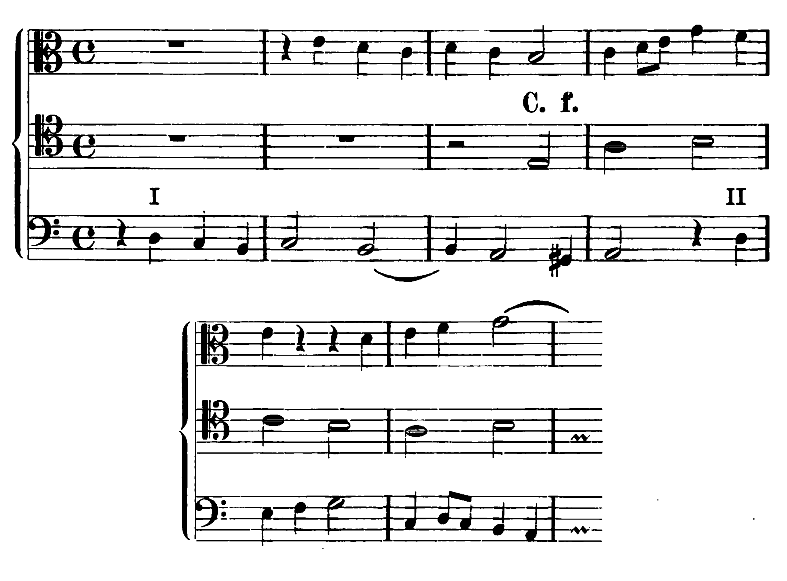





I.
Äol. Kadenz.
II.
C. f.
III. Imitation.
IV. Imitation.
V. Imitation.

Der Raumersparnis halber ist der Wiederholung der beiden ersten Verse des Liedes hier keine besondere Ausführung zuteil geworden, sondern die Imitation in dieselbe — durch einfaches Wiederholungszeichen — eingeschlossen. Der Schüler soll sich aber dieses Mittels nicht bedienen, sondern jede Wiederholung besonders ausarbeiten.

Man kann die Arbeit interessanter, aber auch etwas schwerer machen, wenn man dafür sorgt, daß jedesmal Thema und Antwort der Imitation dem Cantus firmus zum Kontrapunkt dienen, was oben nur bei der fünften Imitation geschehen ist. Um dies möglich zu machen, läßt man einen Imitationssatz vorangehen, auf dessen Schluß der Cantus firmus beginnt, und läßt im Verlaufe der Arbeit jedesmal das Thema der Imitation dem Eintritte des Choralabschnittes folgen. Hier der Anfang einer solchen Arbeit:



§ 33.

Dreistimmige Imitation zum Choral.

Achtundzwanzigste Aufgabe.

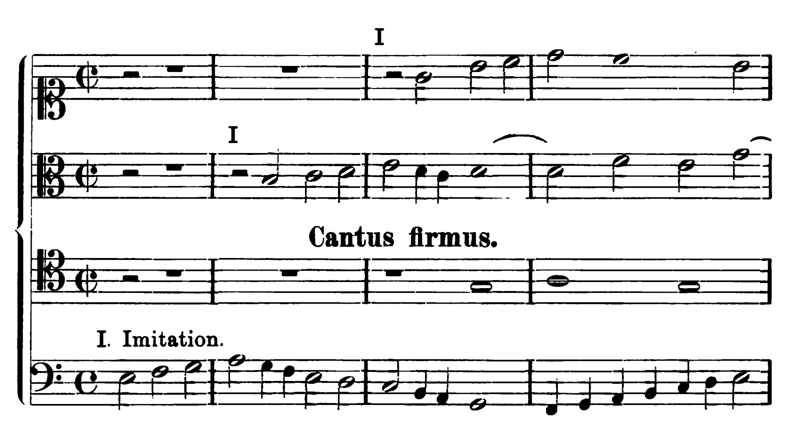
Bearbeite Choräle mit dreistimmiger Imitation.
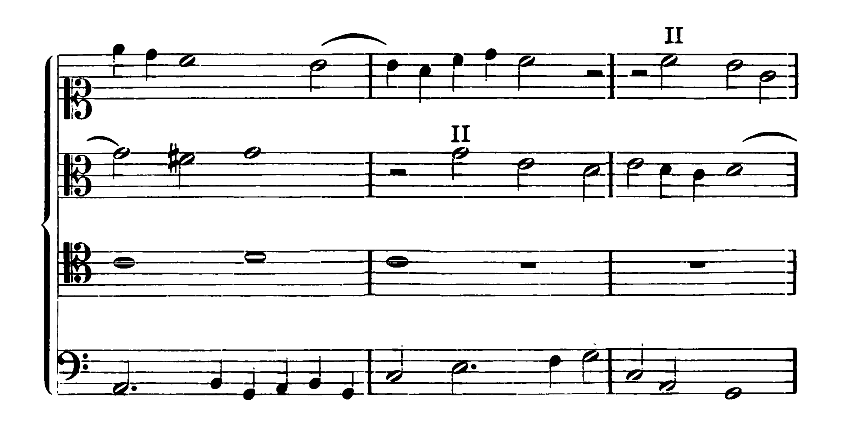
Dreistimmige Imitation zum Cantus firmus ergibt vierstimmigen Satz. Hier ist es schon viel leichter, Lücken zu vermeiden. Der

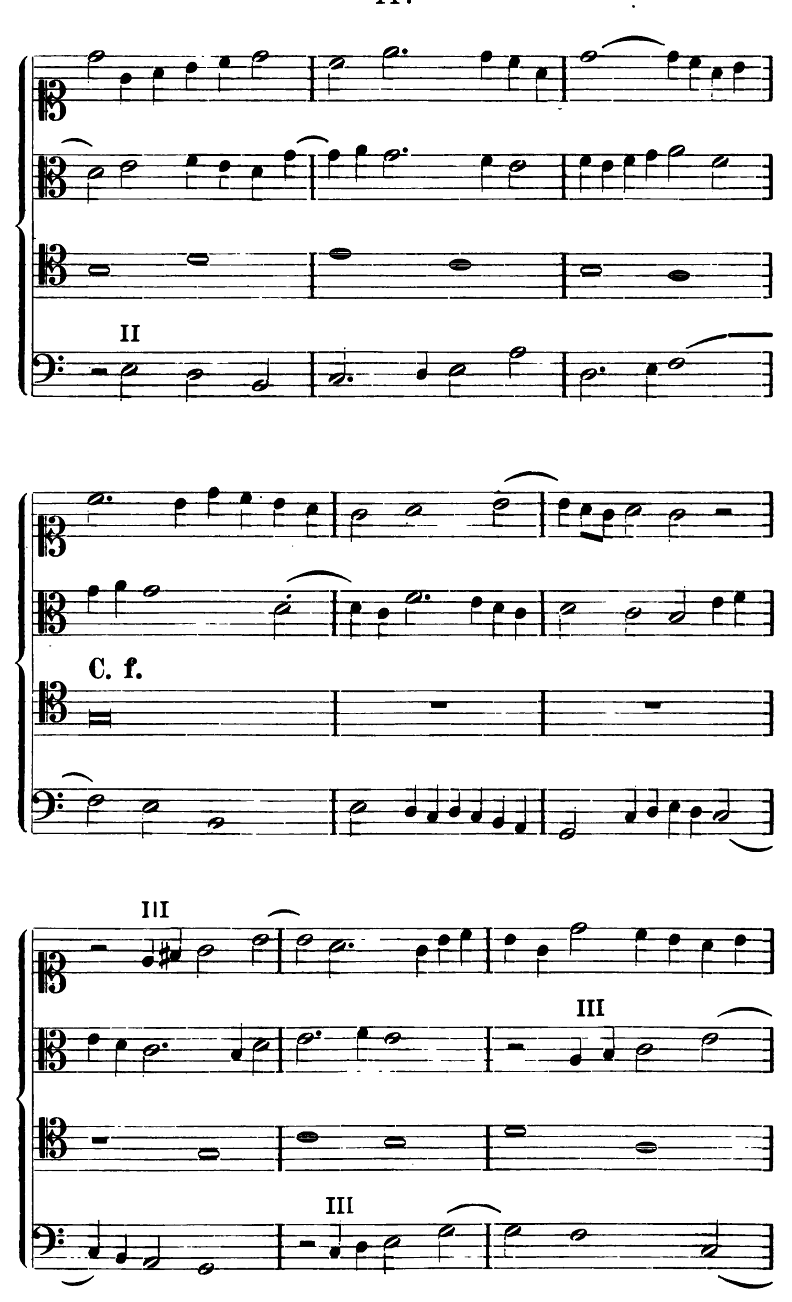
zweistimmige Satz muß hier mindestens eben so selten sein, sich auf wenige Noten beschränken, wie in der vorigen Aufgabe der einstimmige. Bis auf diese vereinzelten Stellen sollen immer wenigstens drei Stimmen tätig sein, der vierstimmige Satz aber durchaus vorherrschen, d. i. den größten Raum einnehmen. Einstimmiger Satz ist, mit Ausnahme des Anfangs, ganz zu vermeiden.
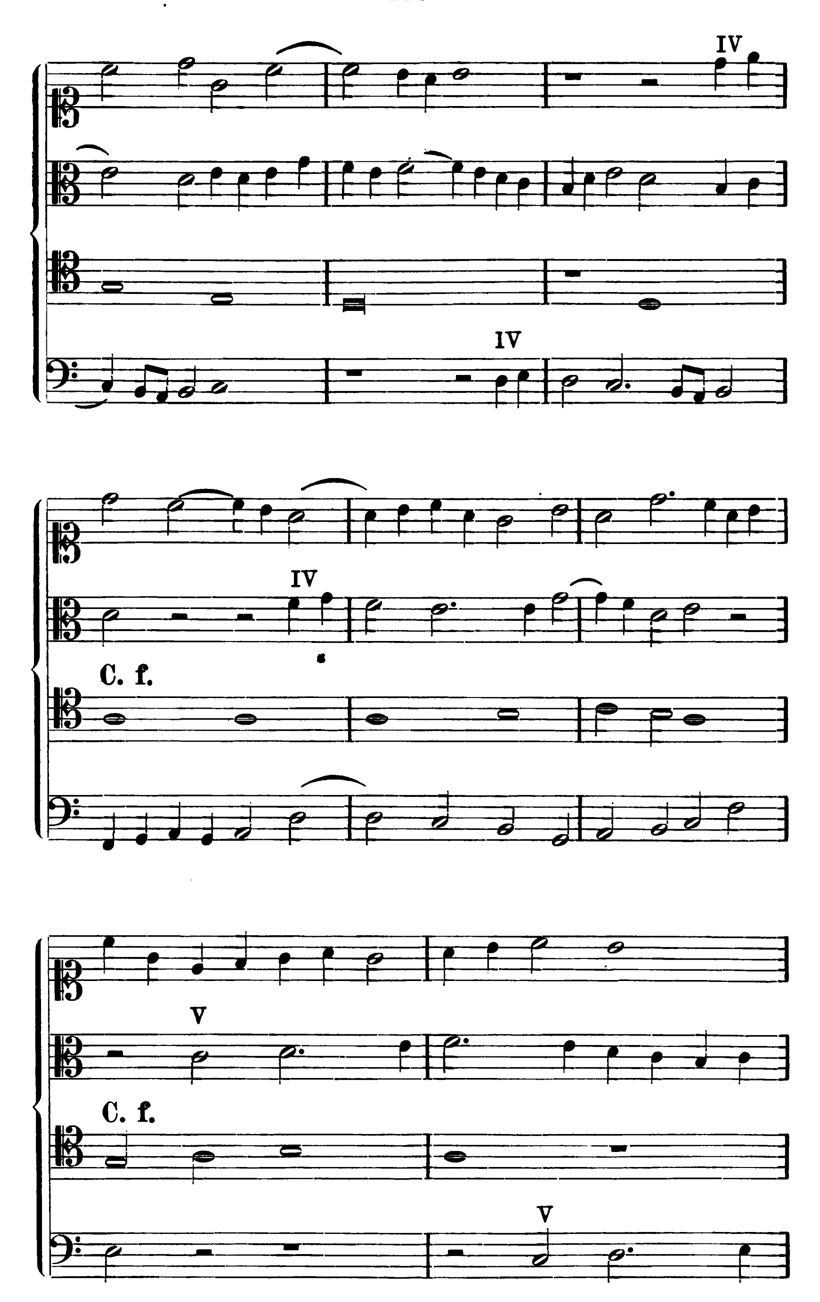
Muster 34. Mixolydisch.
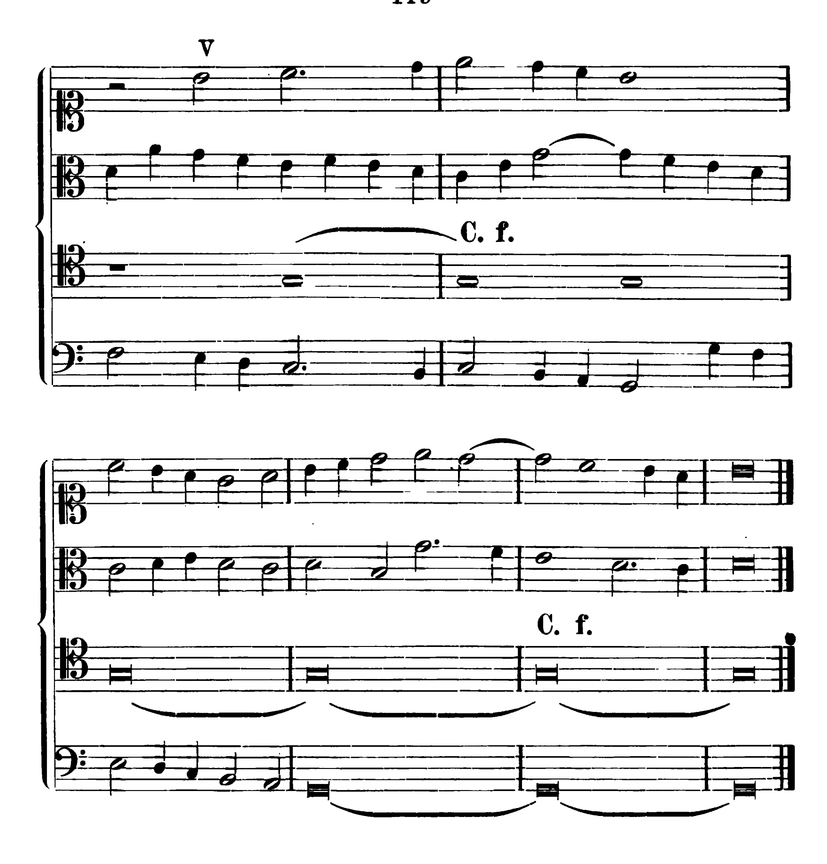
Dreistimmige Imitation zu einem gegebenen Cantus firmus.






II
C. f.
III
III
III


IV
IV
IV
C. f.
V
C. f.
V



§ 34.

Vierstimmige Imitation zum Choral.

Neunundzwanzigste Aufgabe.

Bearbeite Choräle mit vierstimmiger Imitation.[1])

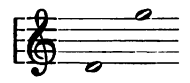
Vierstimmige Imitation zum Cantus firmus ergibt fünfstimmigen Satz. Dieser und der vierstimmige Satz sollen vorherrschen. Mit Ausnahme des ein- und zweistimmigen ersten Anfanges sollen immer wenigstens drei Stimmen zusammenwirken.

---

[1]) Der Schüler wird jetzt befähigt sein, die letzten Choralbearbeitungen im gemischten Satz (Anhang S. 240–43) vorzunehmen.

An sich bietet der fünfstimmige Satz dem Schüler keine neuen Schwierigkeiten, verlangt nur gesteigerte Aufmerksamkeit auf die Verhältnisse des Zusammenklanges.

Für die Oberstimme kann der Violinschlüssel eingeführt werden, der ebenfalls im Umfange seines Liniensystems,



für die hohe Sopranstimme, angewendet wird. Doch kann man auch die fünfte Stimme durch Teilung jeder der bisher gebrauchten vier Stimmgattungen gewinnen, und demgemäß zwei Sopranschlüssel, oder zwei Altschlüssel, oder zwei Tenorschlüssel, oder zwei Baßschlüssel gebrauchen.

Das Muster ist in der schon zur 27. Aufgabe erwähnten Form gegeben, in welcher eine Imitation gleichsam als Vorspiel vorangeht, die übrigen sich mit den Abschnitten der Choralmelodie aufs engste verbinden, so daß im Verlaufe der Arbeit nie eine Imitation frei — d. h. in den Pausen des Cantus firmus — ausgeführt wird.

Es ist nicht nötig, die Übungen des strengen Satzes auf eine noch größere Stimmenzahl auszudehnen, doch möge es dem Lehrer oder Schüler freigestellt sein, hier eine oder einige Choralbearbeitungen im sechsstimmigen Satz einzuschalten.

Während das eigentliche Ziel der Übungen des I. Abschnittes in der tatsächlich bewährten Herrschaft über die einfachen Intervallverhältnisse besteht, handelte es sich in diesem zweiten Abschnitte hauptsächlich um die Verflechtung der Stimmen, deren möglichst einfache Form in der Verbindung von Imitationssätzen besteht. Die vollendetsten Muster dieser Art im Kunststil des strengen Satzes bieten die Werke Palestrinas, die in kunstvoller und doch zwangloser Verschlingung der Stimmen, in vollkommener Durchsichtigkeit des Gewebes bei größter Mannigfaltigkeit der Kombination, von keinem der nachfolgenden Meister erreicht oder gar übertroffen worden sind. Allerdings ist wohl zu beachten, daß Palestrina von den § 18 gegebenen Freiheiten, die hier mit pädagogischer Notwendigkeit nur als seltene Ausnahmen gestattet sind, sich drei besonders zunutze macht:

1) die Kreuzung der Stimmen,

2) die grade Bewegung in Quinte und Oktave, mit Ausnahme des zweistimmigen Satzes,
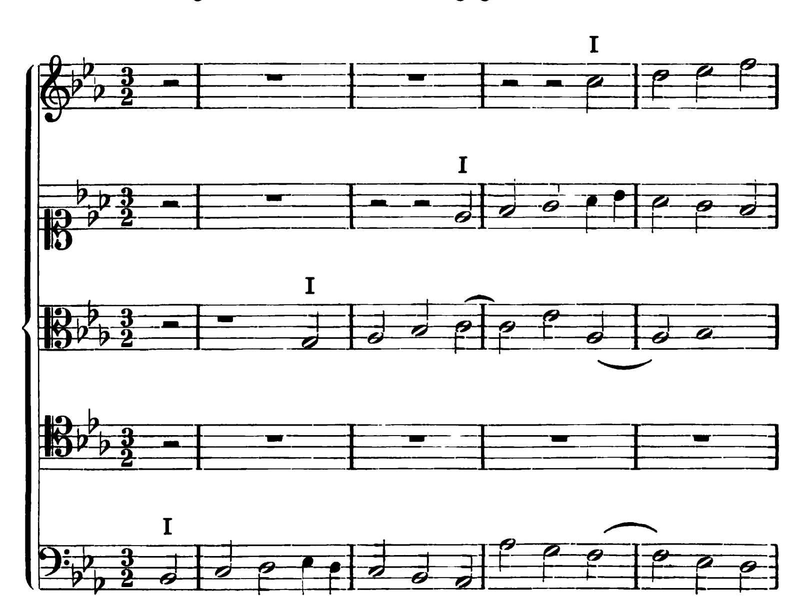
3) den Einklang der Stimmen, der sich bald aus der Gegenbewegung bei der Kreuzung ergibt, bald den Eintritt der Stimmen erleichtert. Außerdem ist
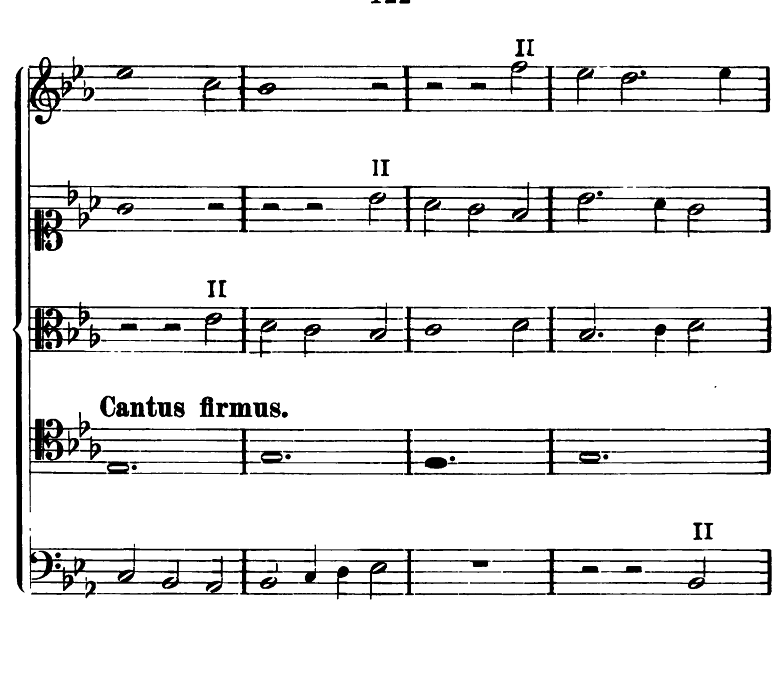
4) das gleichzeitige Abtreten von zwei oder mehr Stimmen in seinen Werken regelmäßig in Gebrauch.
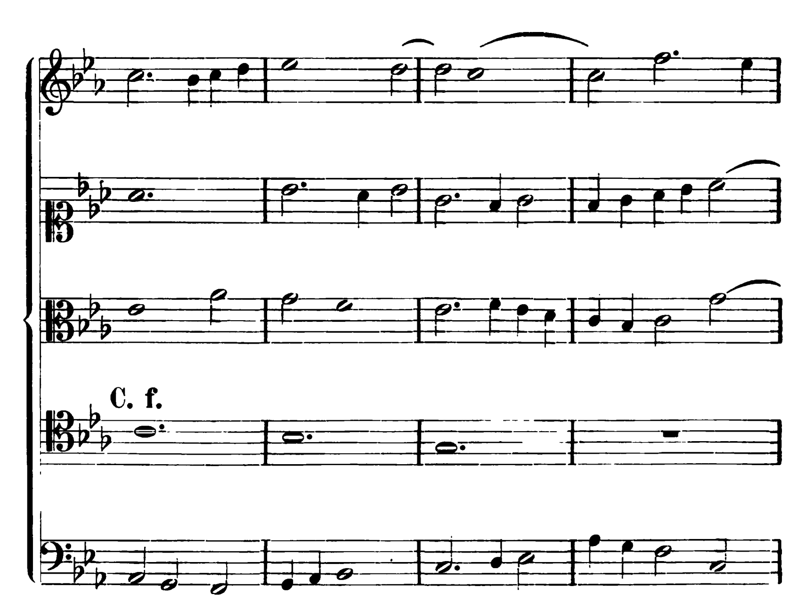
Anknüpfend an § 12, sei dem Schüler hier noch einmal ins Gedächtnis zurückgerufen, daß das Wesen des Kontrapunkts keineswegs in dem bunten Durcheinander verschiedener, einander möglichst widersprechender Rhythmen besteht, sondern in der Vereinigung von Zwanglosigkeit und Gesetzmäßigkeit in der Bewegung der einzelnen Stimme.
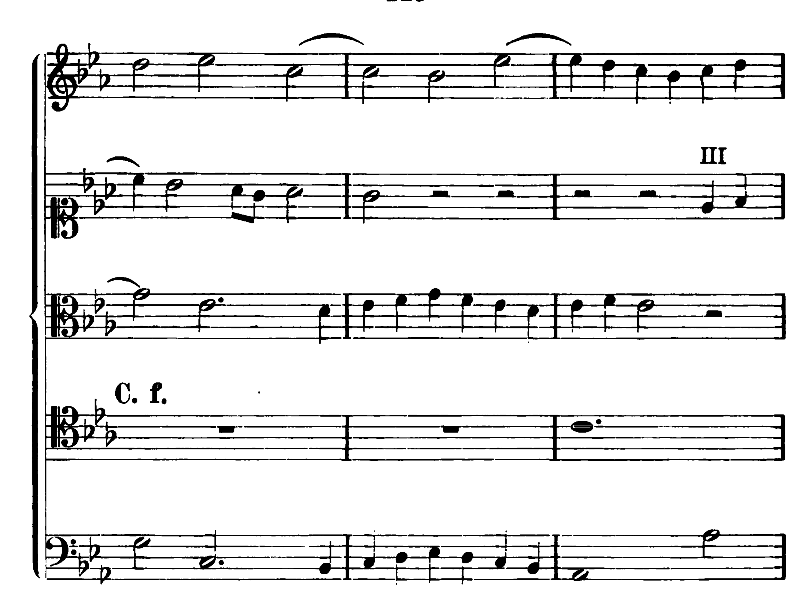
Muster 35.
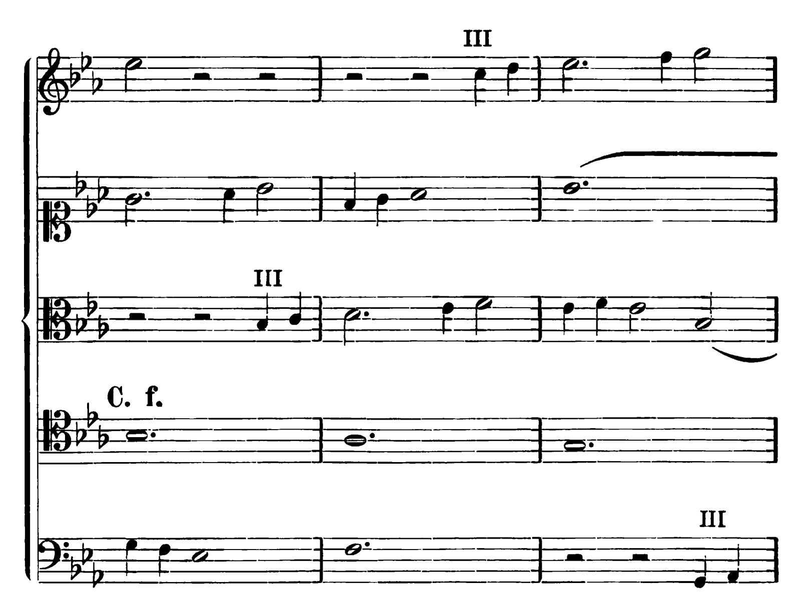
Vierstimmige Imitation zu einem gegebenen Cantus firmus.
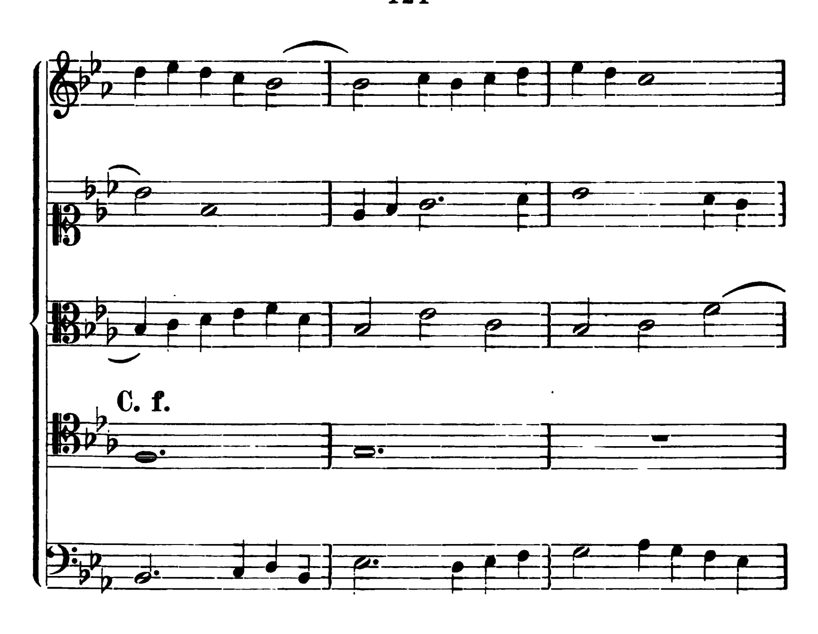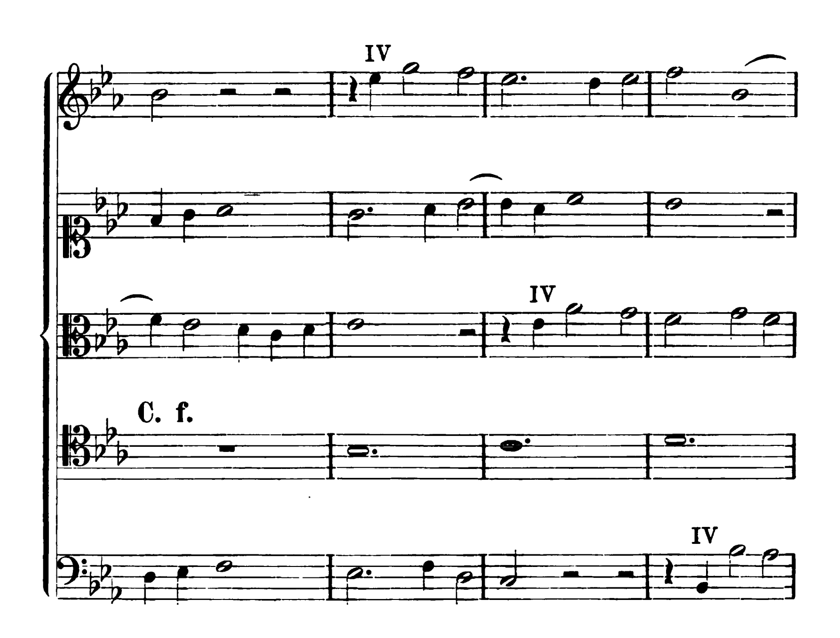



II
II
II
Cantus firmus.
II
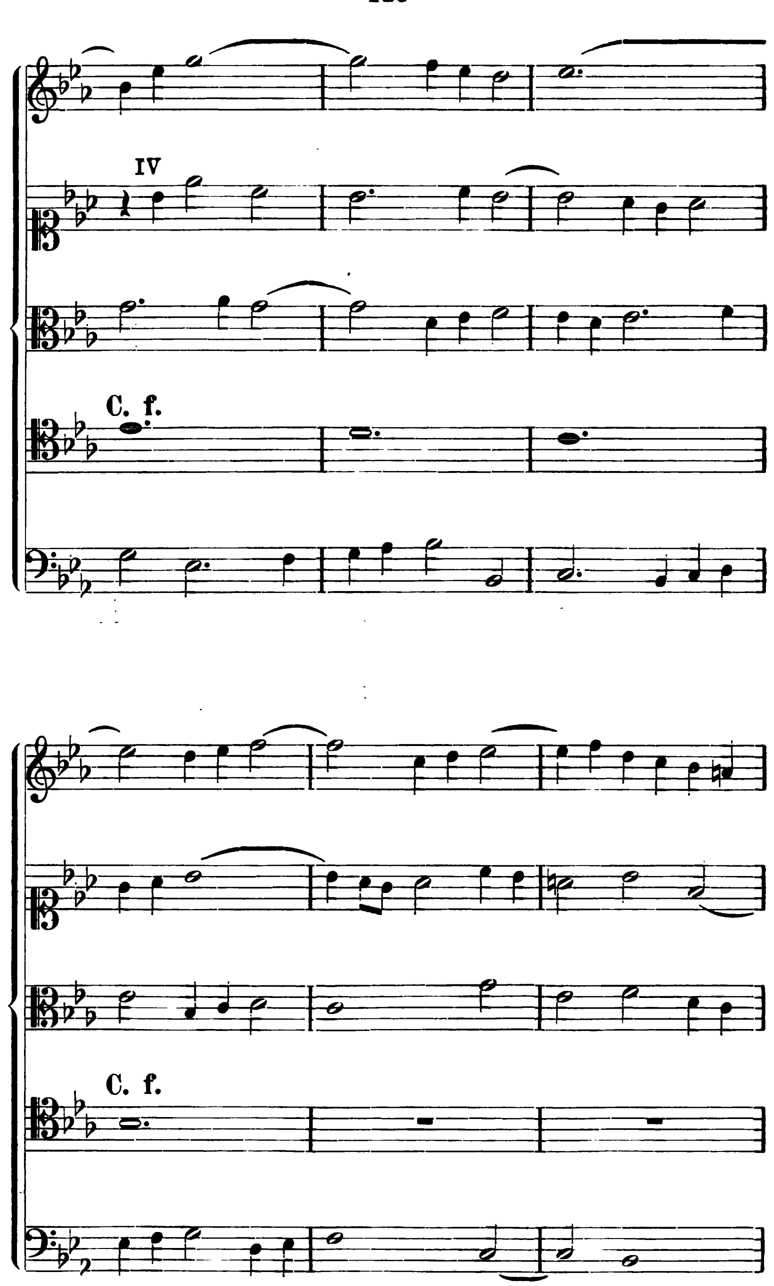

C. f.
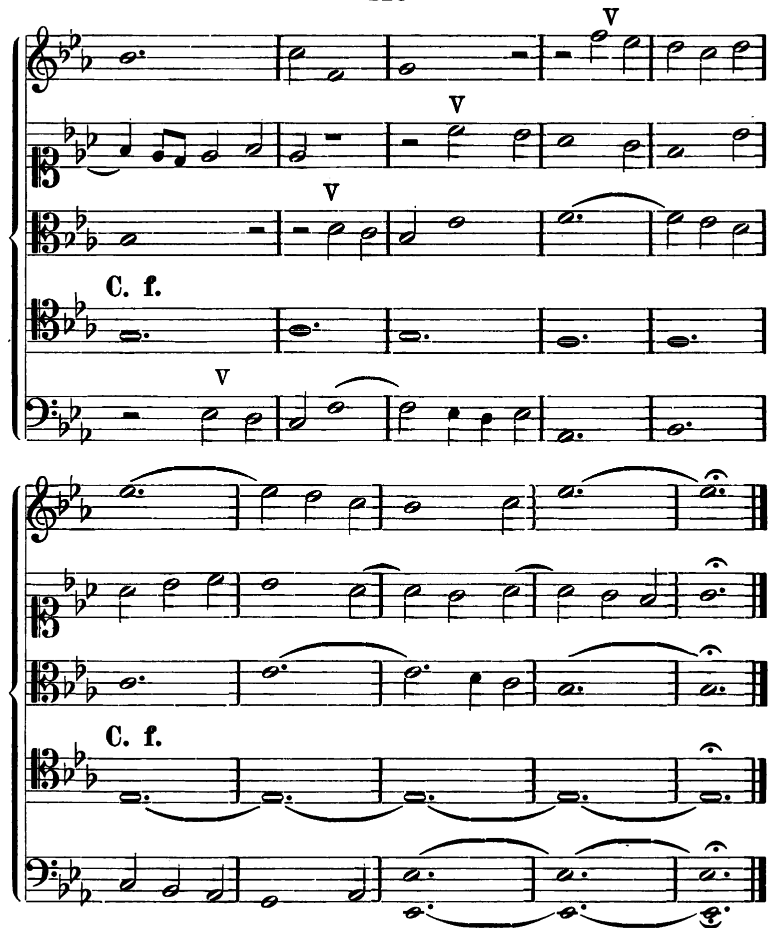

III
C. f.


III
III
C. f.
III


C. f.


IV
IV
C. f.
IV


IV
C. f.
C. f.



Anmerk. Die alten Meister des vokalen Satzes haben in der imitatorischen Schreibart über dem Cantus firmus besonders Hervorragendes geleistet. Man findet zahlreiche Beispiele in fast allen Neuausgaben älterer Musik. Leicht zugänglich dürfte der Beilagenband (Bd. V) zu Ambros' Musikgeschichte sein. Dort findet man u. a. ein herrliches 5-stimmiges Stabat mater von Josquin de Près mit dem Cantus firmus im 2. Tenor, ein Ave rosa sine spinis, 5-stimmig, Cantus firmus im Tenor, von Ludwig Senfl, die als Meisterleistungen der Aufmerksamkeit des Studierenden empfohlen seien. Es darf hier eins der größten Meisterstücke in dieser Schreibart nicht unerwähnt bleiben: Mozarts Verarbeitung des Chorals: „Ach Herr vom Himmel sieh darein" in der Zauberflöte. Auch Brahms' Choralvorspiele (nachgel. Werk) seien genannt. (D. H.)

III. Die Lehre von der Fuge im strengen Satz.

§ 35.

Die zweistimmige Fuge.

Die vollkommenste derjenigen Kunstformen, welche auf Imitation beruhen, ist die Fuge. Nicht allein, daß sie in ihrer weiteren Ausbildung alle untergeordneteren kontrapunktischen Formen und Satzweisen in sich aufzunehmen vermag, sondern sie bietet auch der größten Strenge, wie der unbeschränktesten Freiheit ein gleich offenes Feld. Hierin verhält sie sich zum kontrapunktischen Stil ebenso, wie die Sonatenform zum Stil der klassischen Instrumentalmusik.

Dadurch wird die Fuge in der Kompositionslehre ebensosehr die Grundlage aller selbständig musikalischen Formbildung, wie die Imitation zum Choral die Grundlage aller gebundenen musikalischen Form bildet. Die Überwindung aller Schwierigkeiten, welche in den komplizierten Formen der hohen Instrumentalmusik später zur Sprache kommen, findet hier, an dieser Stelle, ihre elementare Vorübung.[1])

Das Wesen der Fuge besteht in der Verknüpfung von Nachahmungen über dasselbe Thema unter gewissen Bedingungen, die sich auf die Tonalität beziehen.

53. Das Thema (Subjekt, it. Soggetto) der Fuge ist denselben Bedingungen unterworfen, wie das der Imitation (§ 21, **46**). Es darf nicht so lang sein, daß man über der Fortsetzung den An-

[1]) Sie ist auch deswegen von überaus großer Bedeutung für die Durchbildung, weil sie lehrt, aus möglichst wenig Material, einem einzigen, kurzen Thema ein ganzes Stück aufzubauen, und weil sie den Sinn für knappe, schlagende Ausdrucksweise, für Proportionen, Unterscheidung von wesentlichem und nebensächlichem schärft. (D. H.)

fang vergißt. Hinsichtlich der Kürze beschränkt man sich jedoch nicht, wie es bei der Imitation vorkam, auf wenige, wohl gar nur zwei Töne, weil ein solches Thema als Grundlage eines größeren Ganzen allzu winzig erscheinen würde. Der Schüler möge seine Themata nicht länger als vier Takte, und nicht kürzer als zwei Takte bilden.

54. Das Thema beginnt mit dem Grundton oder der Quinte der Tonart.

55. Die Nachahmung des Themas, Antwort genannt, geschieht, soweit es möglich ist, ohne das Thema zu entstellen, auf tonale Weise.

56. Das Thema und die erste Nachahmung bilden den dux (Führer) und comes (Gefährten) der Fuge. Andere Formen des Themas kommen in der Fuge nicht vor, und diese beiden müssen innerhalb einer Durchführung immer einander abwechseln.[1])

Ausnahmsweise ist es gestattet, wo es die Gelegenheit mit sich bringt, die tonale Gestalt des comes durch die reale (intervallgetreue) zu ersetzen. Letztere gibt das Thema genau in der Oberdominante.

57. Jede Verbindung von dux und comes zu einer Nachahmung heißt Durchführung. Die Ordnung der Stimmen in einer Durchführung heißt Repercussio, Widerschlag. Die Fuge hat drei Durchführungen, von denen jede mit einer Kadenz schließt, die letzte in der Haupttonart, die beiden anderen in den verwandten Tönen der Dominante und Mediante.

In der phrygischen Tonart tritt an die Stelle der Oberdominante die Untermediante.

58. In der zweistimmigen Fuge gestaltet sich das Kompositionsverfahren auf folgende Art:

Nach dem Thema der ersten Stimme tritt die (tonale) Nachahmung der anderen ein, zu welcher die erste Stimme kontrapunktiert, den „Kontrapunkt“ oder „Gegensatz“ bildet.

---

[1]) Der Schüler achte jedesmal genau darauf, wie weit das Thema sich erstreckt. Meistens tritt der comes zugleich mit der letzten Note des dux ein, manchmal jedoch etwas früher oder auch später. Das Thema soll bei allen Reperkussionen seinen Umfang vollständig bewahren. Freiheiten sind nur gelegentlich in „Engführungen“ gestattet, worüber später mehr. (D. H.)

Darauf bilden beide Stimmen mit einem kurzen Zwischensatz Kadenz in der Dominante, mit welcher eine Stimme abgeht, und die erste Durchführung abschließt. Die andere Stimme setzt den Zwischensatz fort, unter dem die erste mit dem Thema wieder einsetzt: die zweite Durchführung beginnt.

Während dieser Wiederholung des Themas führt die andere Stimme ihren Zwischensatz zu Ende mit einem angemessenen Abgang, der aber keine eigentliche Kadenz sein soll, — pausiert,[1]) — und setzt rechtzeitig mit der Nachahmung ein. Hierauf, wie oben, zur zweiten Kadenz, Mediante, Abgang einer Stimme, Schluß der zweiten Durchführung.

Fortführung des Zwischensatzes in der einen Stimme. Während dessen Eintritt des Themas in der anderen. Schluß des Zwischensatzes während des Themas, Pausen, letzte Nachahmung rechtzeitig anschließend. Kadenz in der Haupttonart. Schluß der Fuge.[2])

59. Die Stimmordnung soll in zwei aufeinander folgenden Durchführungen verschieden sein. Im zweistimmigen Satz ergeben sich folgende Kombinationen:

(I = Oberstimme, II = Unterstimme.)

Erste Repercussio: I dux II comes; II dux I comes.

Zweite Repercussio: II comes I dux; I dux II comes.
I comes II dux; II dux I comes.

Dritte Repercussio: I dux II comes; I comes II dux;
II dux I comes; II comes I dux.

---

[1]) Die Pausen vor jedesmaligem Eintritt des Themas sind wünschenswert, weil das Thema dadurch schärfer hervortritt. Im zweistimmigen Satz ist es allerdings manchmal schwierig, sie einzuführen, da nur eine einzige Stimme zur Weiterführung übrig bleibt. So sei also diese Vorschrift nicht zur unbedingten Forderung erhoben. Durchaus notwendig ist es jedoch, daß vor Eintritt einer Pause die betreffende Stimme zu einem gewissen Abschluß gebracht wird. Man darf nicht an beliebiger Stelle abbrechen, nur um eine Pause einführen zu können. Dies wichtige Gesetz der Stimmführung gilt fast ohne jede Einschränkung im ganzen Gebiet der Kompositionslehre. (D. H.)

[2]) In der dritten Durchführung wird als Steigerungsmittel sehr häufig die „Engführung“ gebraucht. Vergl. darüber § 61, S. 218. (D. H.)

60. Die drei Kadenzen sind:

in der ionischen Tonart:
mixolydisch (Oberdominante)
phrygisch (Obermediante)
ionisch (Tonika)

in der dorischen Tonart:
äolisch (Oberdominante)
(auch transponiert phrygisch)
transponiert ionisch (Obermediante)
dorisch (Tonika)

in der phrygischen Tonart:
ionisch (Untermediante)
mixolydisch (Obermediante)
phrygisch (Tonika)

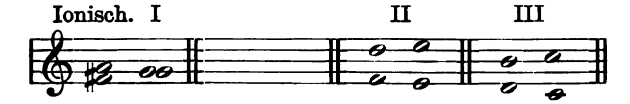
in der mixolydischen Tonart:
dorisch (Oberdominante)
transponiert phrygisch (Obermediante)
mixolydisch (Tonika)
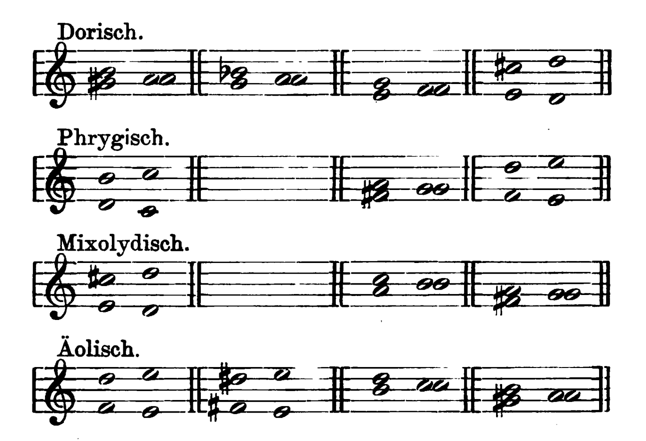
in der äolischen Tonart:
phrygisch, auch transponiert äolisch (Oberdom.)
ionisch (Obermediante)
äolisch (Tonika).

Auf Cdur übertragen:

	Erste	Zweite	Schluß
Ionisch:	Gdur	Halbschl. Amoll	Cdur
	Erste	Zweite	Schluß
Dorisch:	Amoll Halbschl. Dmoll	Fdur	Dmoll
Phrygisch:	Cdur	Gdur	Halbschl. Amoll
Mixolydisch:	Dmoll(dur)	Halbschl. Emoll	Gdur
Äolisch:	Emoll Halbschl. Amoll.	Cdur	Amoll

In Noten:





Man sieht hier die Transposition überwiegend vertreten gegen die Versetzung, d. h. die moderne Tonart gegen die Oktavgattung.

Eine absolute innere Notwendigkeit liegt der hier gegebenen Anordnung der Kadenzen nicht zugrunde. Es zeigt sich sogar darin eine gewisse Inkonsequenz, daß die phrygische Tonart die Kadenz der Oberdominante, wegen der verbotenen siebenten Tonart vermeidet, während die mixolydische Tonart die gleiche Kadenz auf derselben Mediante beibehält. (Man bemerkt wohl, daß die mixolydische hier wieder in die ionische Tonart hinüberspielt.)

In der Tat wäre sowohl eine Umstellung der beiden ersten Kadenzen — in Mediante, Dominante — gerechtfertigt, als auch jede der fünf Kirchentonarten, sowie jede im modernen Sinne nächstverwandte Tonart zur Teilkadenz geeignet:

Aber — der Schüler hat von diesen, sich im Unwesentlichen bewegenden Freiheiten keinen Gebrauch zu machen, sondern, als Anfänger, die zweifellos bestimmte Anweisung freudig zu begrüßen und zu befolgen.

Dreißigste Aufgabe.

Arbeite nach vorstehend gegebener Anweisung zahlreiche zweistimmige Fugen. Beim Selbstunterricht ist jede vollendete Arbeit nach jeder der gegebenen Vorschriften noch einmal zu prüfen.

Muster 36. Ionisch. Fuge zu zwei Stimmen.

Thema.
Dux.

Gegensatz, Kontrapunkt.



Erste Durchführung

Antwort, tonal.
Comes.

Zwischensatz.
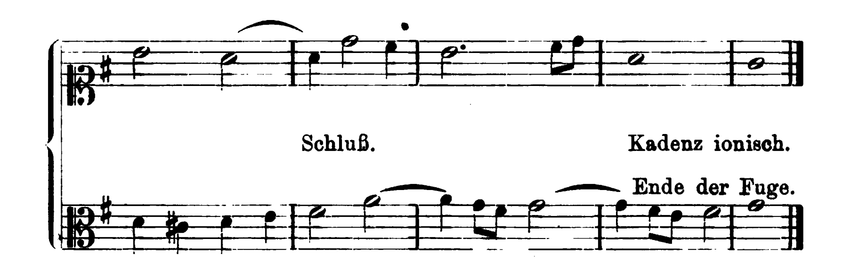
Kadenz mixolyd. Ende Zweite Durchf.
Reale Beantw. Oberdominante. der ersten Thema.
der Septime. Durchführ. Dux.

Thema
Comes.

Thema.
Zwischensatz. Dux.

Kadenz phrygisch, Ende
Obermediante. der zweiten
Durchführung.

Thema.
Comes.



Die Vorteile des hier eingeschlagenen Verfahrens, welche sich bis in die höchsten Aufgaben der Formenlehre und Instrumentation bewähren, sind
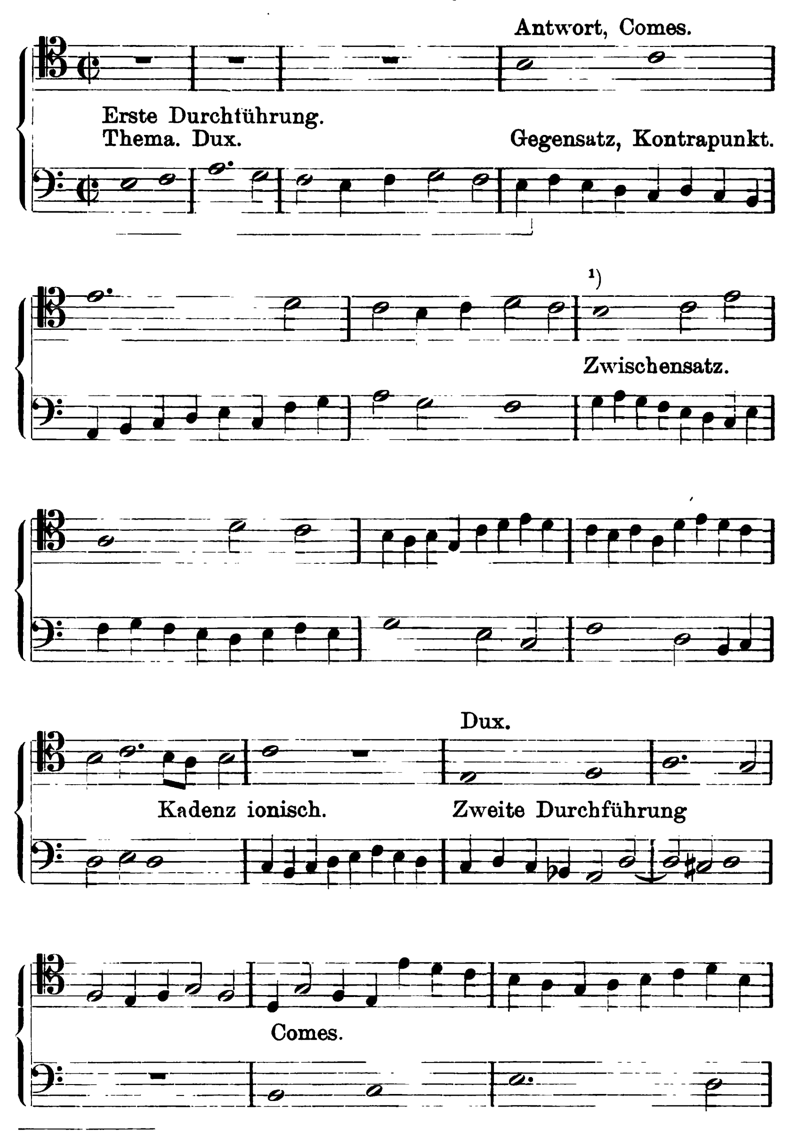
1) der möglichst gleiche Anteil beider Stimmen an der Herstellung des Ganzen,

2) die scharf hervorgehobene Einteilung in ziemlich gleiche Abschnitte durch die Kadenzen, ohne daß eine Unterbrechung der fließenden Bewegung eintritt. Wir haben also ein ununterbrochenes Ganzes, und dennoch deutliche Gliederung desselben in fest abgeschlossene Teile, das Wesen des Organischen in allen Kunstformen, hier in der denkbar kleinsten selbständigen Kunstform, durch Befolgung unzweifelhaft bestimmter Vorschriften, zur Darstellung gebracht.
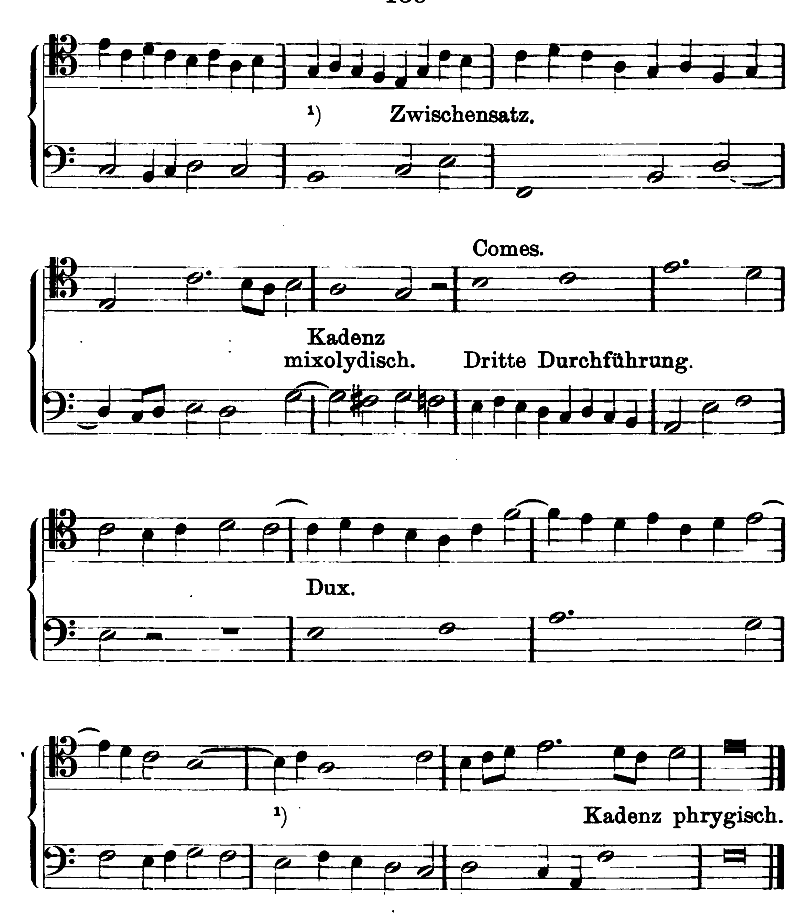
Es ist unerläßlich, daß sich der Schüler durch zahlreiche Arbeiten dieser Art die Grundbedingungen des organischen Gestaltens zu eigen mache. Die Bildung des Künstlers besteht durchaus im Aneignen des Überlieferten durch eigene Arbeit, nicht aber durch eine bloß betrachtende Kenntnisnahme. Noch weniger in einer durch Willkür bestimmten Beschäftigung mit diesem oder jenem Teil der Kunstlehre, der ihm anziehend, Erfolg versprechend, oder der gegenwärtigen Zeitströmung angemessen erscheint.

Über die Zwischensätze sei noch bemerkt, daß der Schüler gut tut, dieselben in seinen ersten Arbeiten möglichst kurz zu halten, wie es in Muster 36 geschehen ist. Fühlt er sich in der Aufgabe erst heimisch, dann mag er sie ein wenig auszudehnen versuchen, wie in Muster 37.

Muster 37. Phrygisch.



[1]) Die letzte Note des Themas kann je nach Bedarf auch verkürzt oder verlängert werden Hier z. B. ist sie aus einer viertel in eine halbe Note verwandelt worden. (D. H.)



Als Maß für die größte Ausdehnung des Zwischensatzes, vom letzten Ton des Themas bis zum ersten Ton der nächsten Anführung desselben, möge dem Schüler die doppelte Länge des Themas gelten.

§ 36.

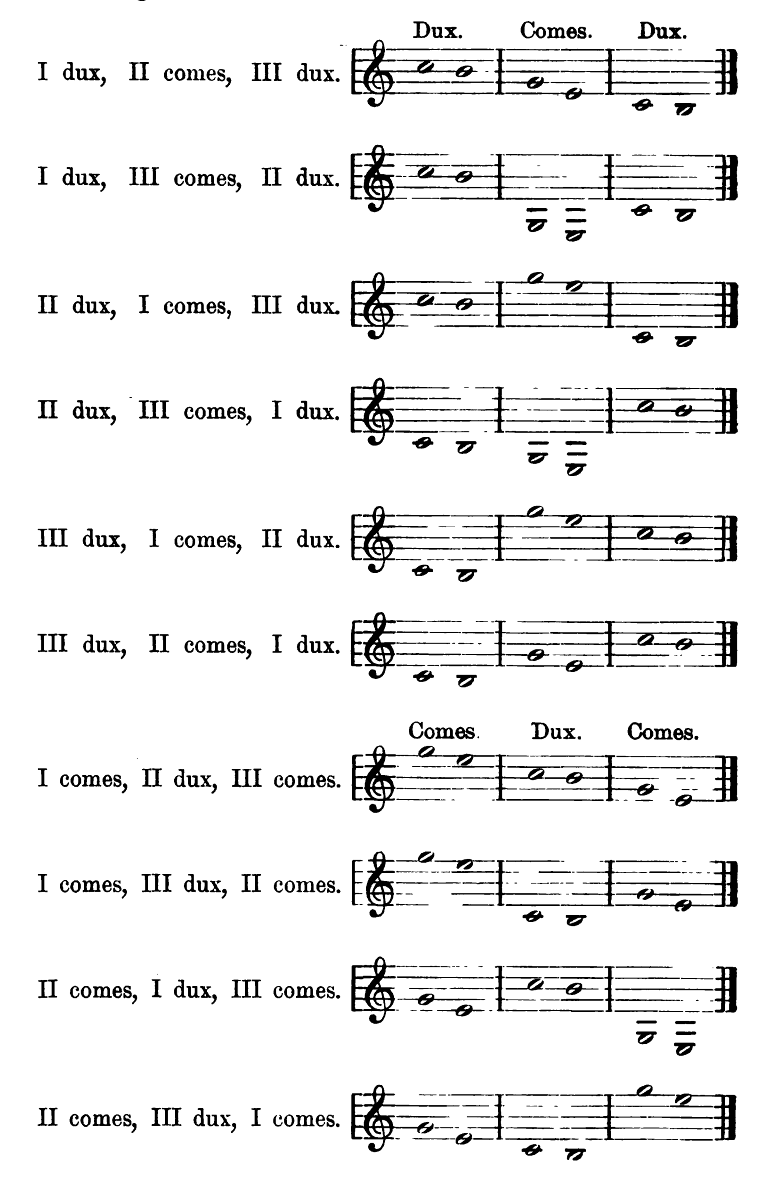
Die dreistimmige Fuge im strengen Satz.
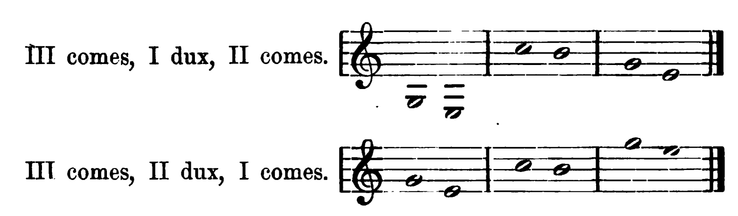
Für die dreistimmige Fuge gelten dieselben Regeln, wie für die zweistimmige.

---

[1]) Verlängerung der letzten Note des Themas.

61. Die dritte Stimme tritt mit dem Dux ein, wie die erste. Reperkussionen, Stimmordnungen in den Durchführungen, ergeben sich folgende:
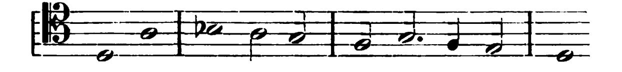




62. Es ist nicht erlaubt, innerhalb einer Reperkussion zweimal hintereinander den dux oder den comes zu bringen. Beide müssen aufeinander folgen. (Diese Regel für den Schüler findet natürlich ihre Ausnahmen bei den Meistern. So folgt z. B. in der ersten Fuge des wohltemperierten Klaviers gleich auf den comes der comes [vgl. S. 129]. Die beschränkende Regel für den Schüler erschwert ihm die Arbeit nicht etwa, sondern dient vielmehr zur Erleichterung derselben, indem sie unnützes Zweifeln und Schwanken erspart.)

In obiger Übersicht sind die Stimmen nicht nach ihrem Eintritt, sondern nach ihrer Gattung gezählt. In der ersten Durchführung bedient man sich in der Regel einer graden Stimmordnung, weil der quintenweise Abstand der nächstliegenden Stimmgattungen dem quintenweisen Eintritt des Themas am besten entspricht.

In der dreistimmigen Fuge zeigt sich schon in viel höherem Maße, als in der zweistimmigen, wie weit ein einziger Gedanke in ununterbrochenem Flusse eines vernünftigen Zusammenhanges sich ausdehnen kann, ohne Ermüdung hervorzurufen. Die Mittel, die uns zu Gebote stehen, sind die allerbeschränktesten. Ein Thema in nur zwei verschiedenen Lagen, drei Stimmen von beschränktem Umfang, allen Bedingungen des strengen Satzes unterworfen, und aus diesem Material entwickelt sich nach einer einfachen und bestimmten Vorschrift ein Tonsatz, der in dieser seiner Beschränktheit dennoch alle Eigenschaften eines künstlerischen Organismus in sich vereinigt. —
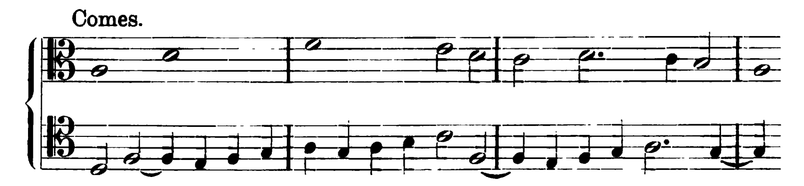
Das Thema



erscheint zunächst als F dur äolisch, d. i. D moll. Doch können wir es nach § 4, S. 8 auch als C dur dorisch mit vorübergehend erniedrigter Sexte auffassen. Das unterscheidende Merkmal des dorischen,
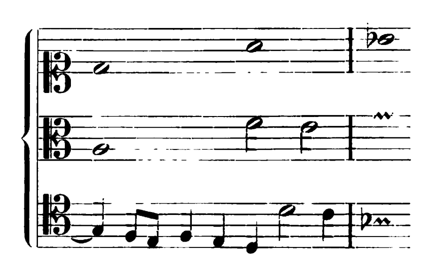
die große Sexte, muß freilich dann im Verlaufe der Fuge vorherrschen, soweit es sich mit den Vorschriften über die Teilkadenzen verträgt.

Der Comes setzt nun, in vorschriftsmäßiger Tonalität der Nachahmung, auf dem letzten Tone des Themas ein,



und die zuerst eingetretene Stimme kontrapunktiert.

Die dritte Stimme hat wieder den dux zu bringen und könnte ganz regelrecht wieder auf den Schlußton des comes eintreten, weil der Tenor grade eine gebundene Dissonanz bietet.



Um indessen die Töne h und b, ihres tonalen Widerspruches wegen, etwas weiter voneinander zu trennen, bedienen wir uns hier lieber eines kleinen Zwischensatzes zur Vermittelung für den Eintritt des Sopranes.
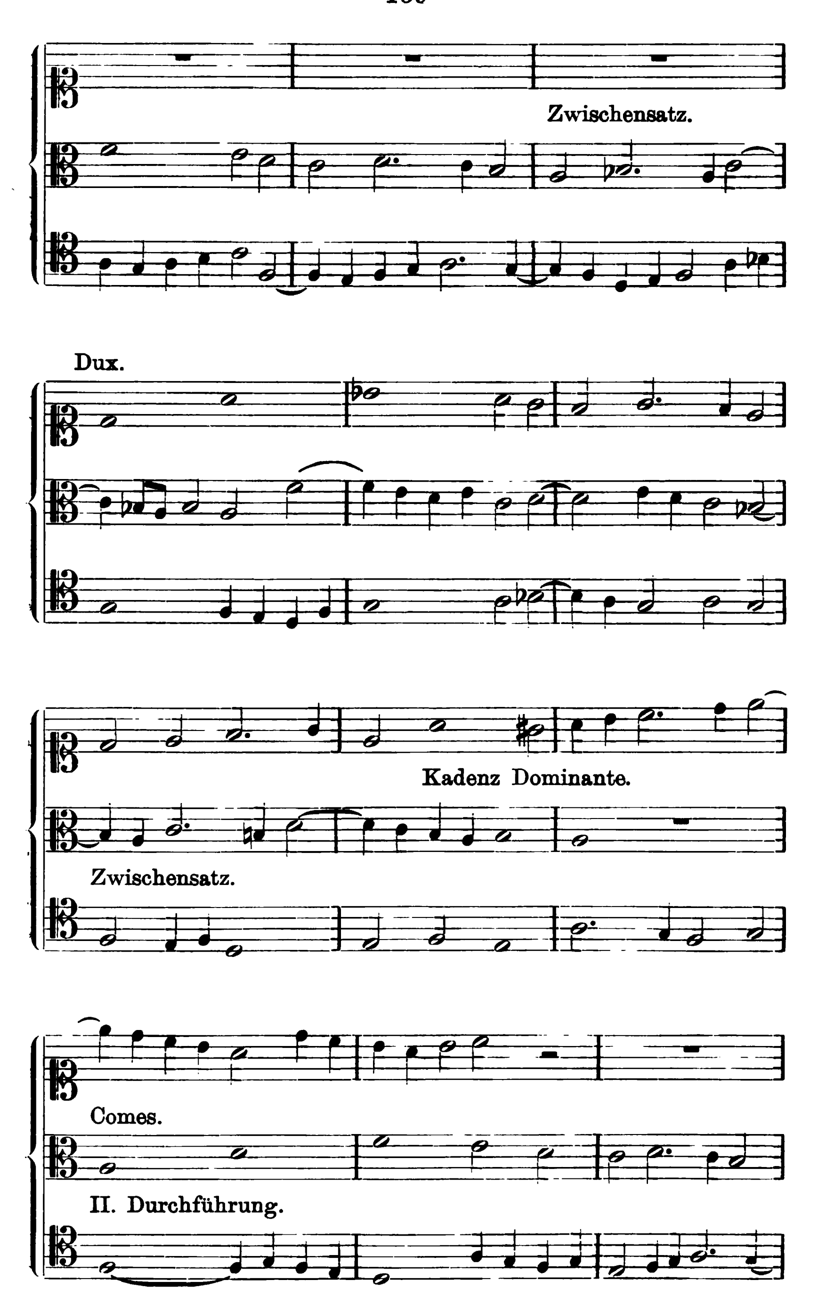
Das Weitere ergibt die folgende Darstellung im Zusammenhang.
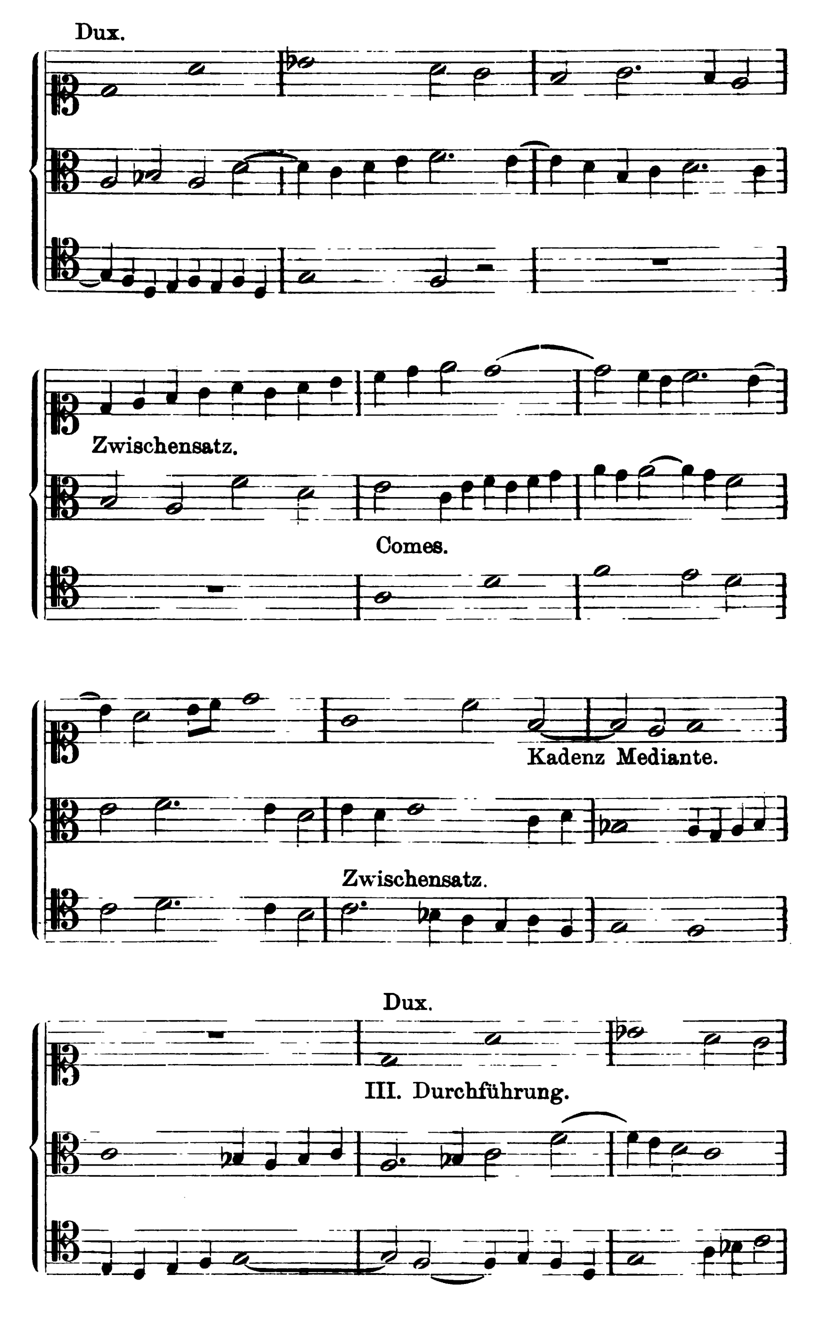
Muster 38. Dorisch.
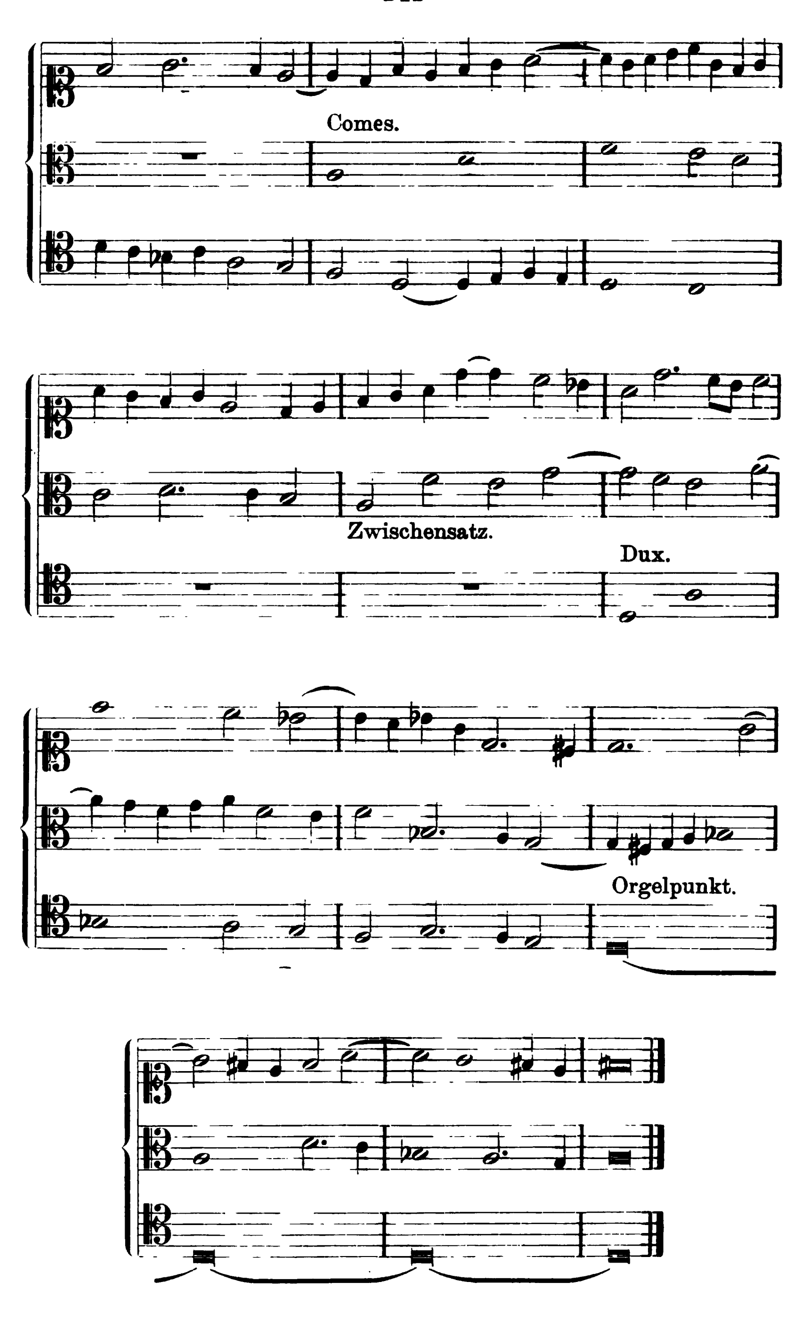
I. Durchführung.

Comes.

Dux.


Zwischensatz.
Dux.
Kadenz Dominante.
Zwischensatz.
Comes.
II. Durchführung.


Dux.
Zwischensatz.
Comes.
Kadenz Mediante.
Zwischensatz.
Dux.
III. Durchführung.


Comes.
Zwischensatz.
Dux.
Orgelpunkt.

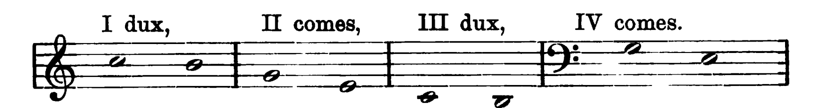
Einunddreißigste Aufgabe.

Zahlreiche dreistimmige Fugen zu bilden.

§ 37.

Die vierstimmige Fuge im strengen Satz.

Die vierstimmige Fuge bietet im Verhältnis zur dreistimmigen nichts Neues. Das Schema der Reperkussionen kann der Schüler nach Belieben selber bilden. Der Anfang ist:
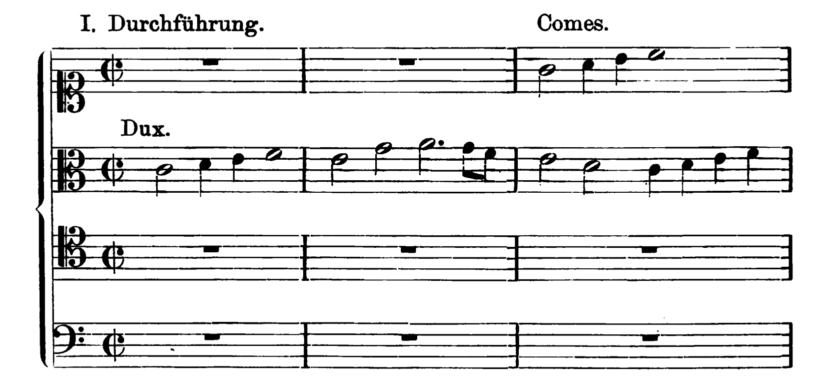


Nicht zu vergessen ist, daß innerhalb einer Reperkussion dux und comes stets abwechseln müssen. Das folgende Musterbeispiel ist so kurz wie möglich gehalten.
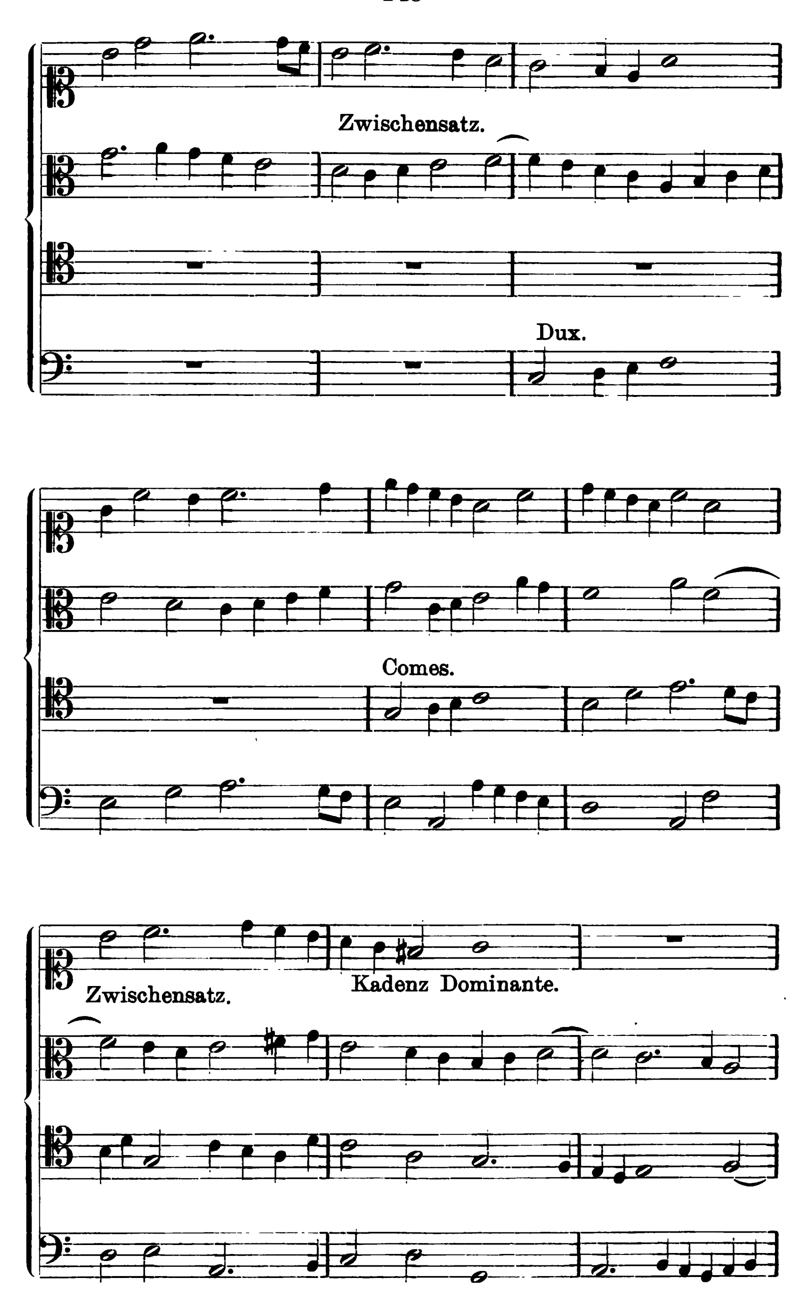
Über die tonale Beantwortung in der mixolydischen und äolischen Tonart vgl. S. 91.
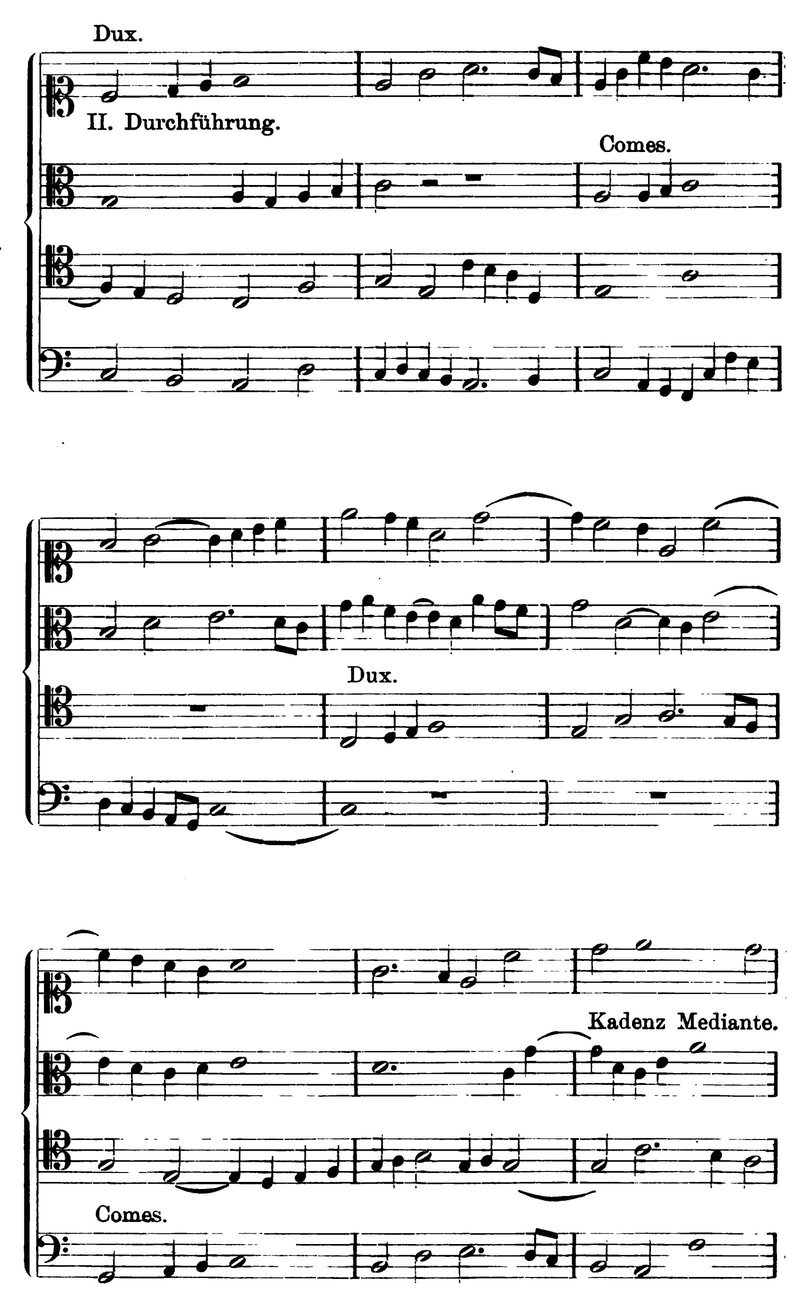
Zweiunddreißigste Aufgabe.
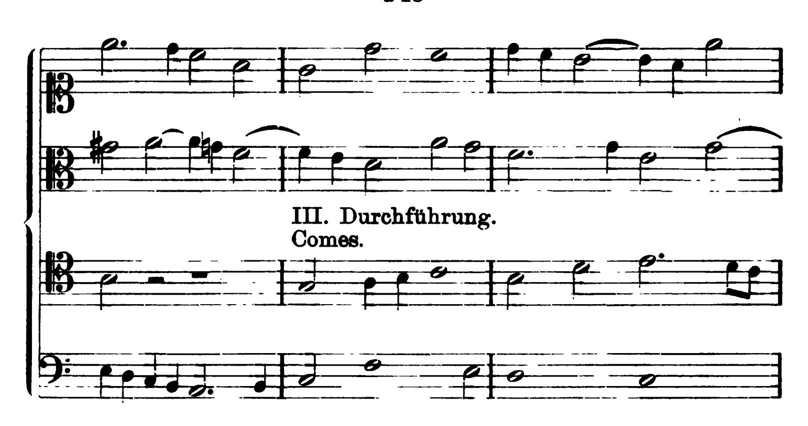
Zahlreiche vierstimmige Fugen zu bilden.

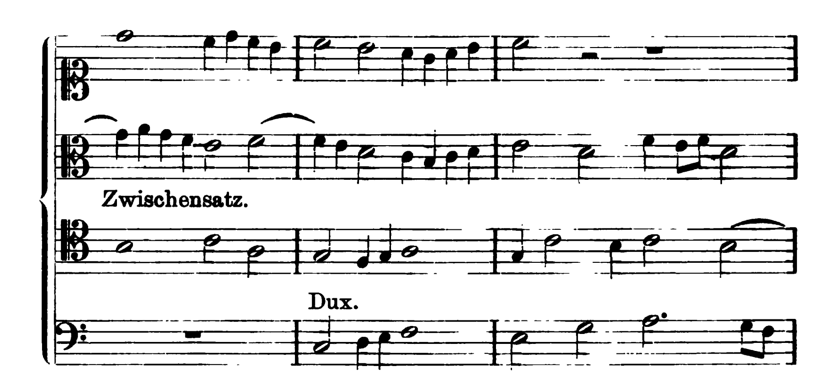
Muster 39. Vierstimmige Fuge. Ionisch.
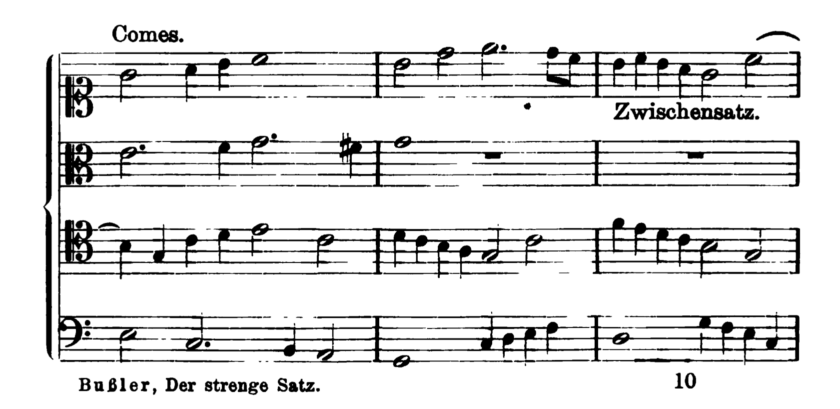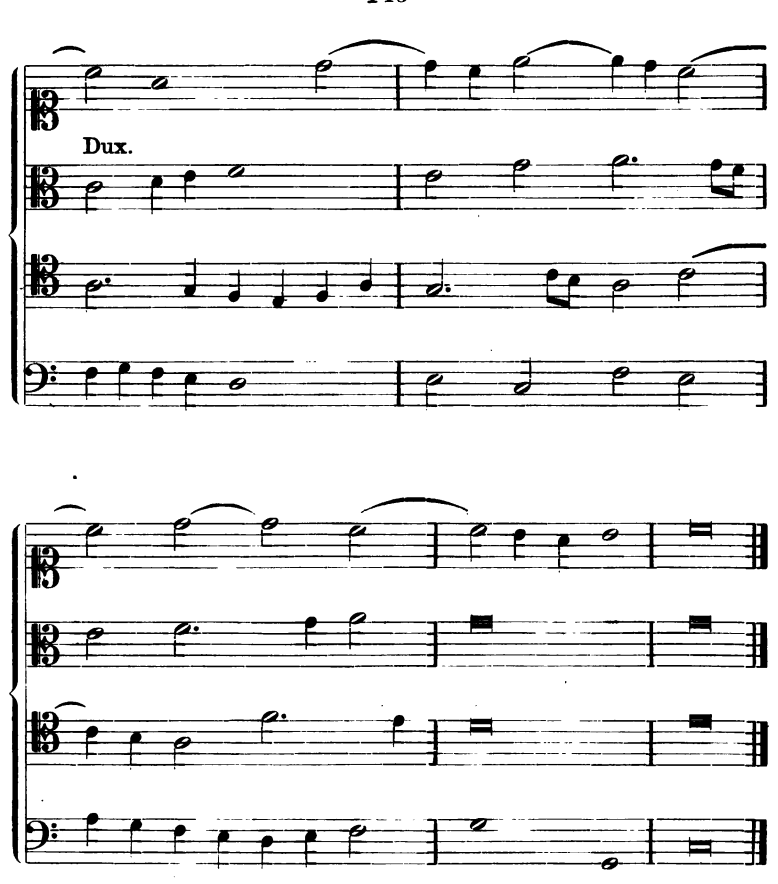



Zwischensatz.
Dux.
Comes.
Zwischensatz.
Kadenz Dominante.


Dux.
II. Durchführung.
Comes.
Dux.
Kadenz Mediante.
Comes.


III. Durchführung.
Comes.


Zwischensatz.
Dux.


Comes.
Zwischensatz.


Dux.

IV. Die Lehre vom doppelten und mehrfachen Kontrapunkt im strengen Satz.

A. Die umkehrungsfähigen Kontrapunkte.

§ 38.

Der doppelte Kontrapunkt der Oktave.

Doppelter Kontrapunkt heißt ein Verfahren des Kontrapunktierens, durch welches zwei Stimmen so hergestellt werden, daß sie imstande sind, ihre gegenseitige Lage zu wechseln. Von zwei Stimmen, die im doppelten Kontrapunkte geschrieben sind, kann also jede sowohl Oberstimme als Unterstimme werden. Zwei Stimmen, die im doppelten Kontrapunkt geschrieben sind, bilden einen regelrechten Satz, gleichviel, welche von ihnen Oberstimme oder Unterstimme ist.

Die Veränderung der gegenseitigen Lage der beiden Stimmen heißt Umkehrung, das Verfahren: umkehren, die Eigenschaft eines Satzes, auch in der Umkehrung einen regelrechten Satz zu bilden: umkehrungsfähig.

Diejenige Umkehrungsform, die bei weitem am häufigsten zur Anwendung kommt, weil sie am leichtesten ausführbar und am deutlichsten erkennbar ist, ist die Umkehrung in der Oktave. Der doppelte Kontrapunkt, auf dem sie beruht, ist der doppelte Kontrapunkt der Oktave.

In diesem Kontrapunkt wird die Umkehrung durch Versetzung der einen Stimme um eine Oktave bewerkstelligt. Es ergeben sich dabei folgende Umkehrungsverhältnisse der Intervalle:

Die vollkommene Konsonanz der Prime (Einklang) wird vollkomme Konsonanz der Oktave.

Die vollkommene Konsonanz der Quinte wird Dissonanz der Quarte.

Die vollkommene Konsonanz der Oktave wird vollkommene Konsonanz der Prime, Einklang.
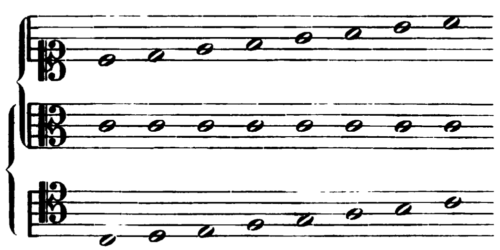
Die Konsonanz der Terz wird Konsonanz der Sexte, kleine = große, große = kleine.

Die Konsonanz der Sexte wird Konsonanz der Terz, ebenso.

Die Dissonanz der Sekunde wird Dissonanz der Septime, ebenso.

Die Dissonanz der Septime wird Dissonanz der Sekunde, ebenso.

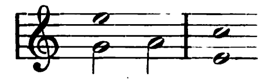
Die Dissonanz der Quarte wird vollkommene Konsonanz der Quinte.
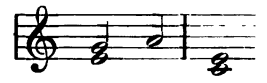


Schreibt man nun zu einer gegebenen Stimme eine Stimme im doppelten Kontrapunkt, so ergeben sich aus dem obigen für Abfassung derselben folgende Regeln:

63. Die Oktave darf man nur zu Anfang und am Schlusse bringen, d. h. man muß sie wie den Einklang behandeln, weil sie in der Umkehrung diesen ergibt.

64. Die Quinte muß man wie eine Dissonanz behandeln, weil sie in der Umkehrung eine solche, nämlich die Quarte ergibt.
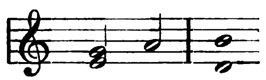


z. B. würde in der Umkehrung



ergeben, wobei sich die dissonierende Quarte nicht auflöst.



dagegen behandelt die konsonierende Quinte gleich einem dissonierenden Durchgang, ergibt daher auch die vollkommen korrekte Umkehrung:



65. Außer am Anfang und am Schluß dürfen die Stimmen sich nie über eine Septime voneinander entfernen. Den Umfang einer Oktave dürfen sie nicht überschreiten, weil sie sich sonst bei der Umkehrung kreuzen müßten. Soweit dieses Kreuzen ausnahmsweise erlaubt ist, ist also auch die Überschreitung des Umfanges der Oktave ausnahmsweise erlaubt.

66. An unbedingten Konsonanzen im Verlaufe des Satzes bleiben also nur Terz und Sexte, und im Kontrapunkt erster Gattung: Note gegen Note, muß man sich, mit Ausnahme des ersten und letzten Tones, auf den Wechsel dieser beiden Konsonanzen beschränken. Die anderen Gattungen geben Gelegenheit durch den Gebrauch von Durchgängen und Bindungen etwas Mannigfaltigkeit in die Stimme zu bringen.

Dreiunddreißigste Aufgabe.

Bilde zweistimmige Sätze im doppelten Kontrapunkt: in den verschiedenen Gattungen, besonders der gemischten, in der Imitation.
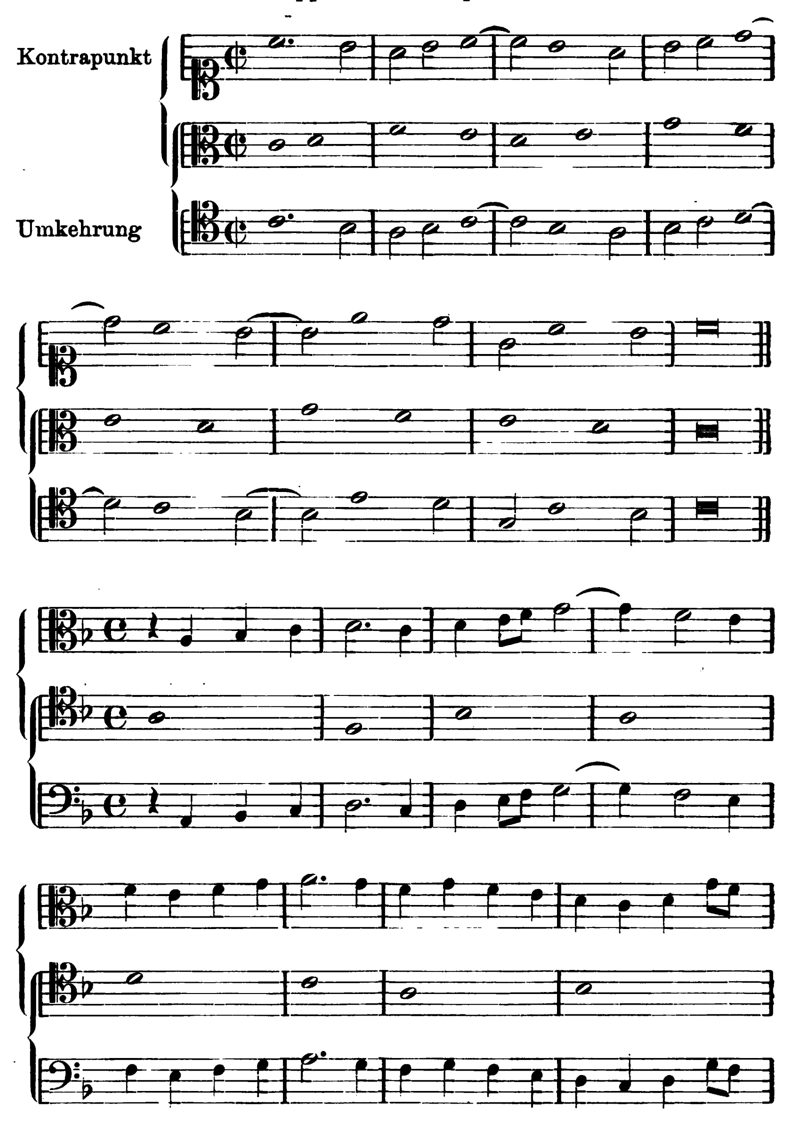
Die Richtigkeit jedes Satzes wird dadurch geprüft, daß man ihn schriftlich umkehrt.
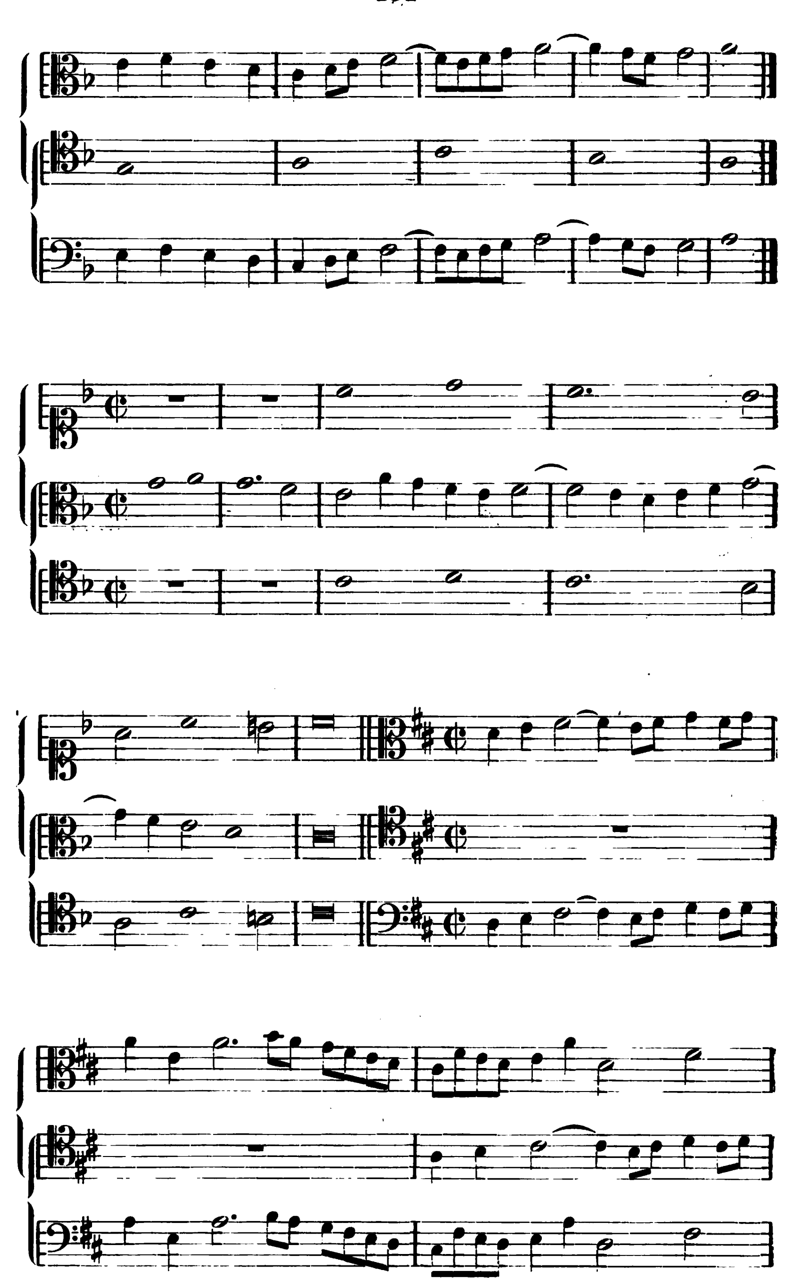
Der Schüler hat recht zahlreiche Arbeiten zu dieser Aufgabe zu liefern, die auch im freien Satz reiche Früchte tragen werden.
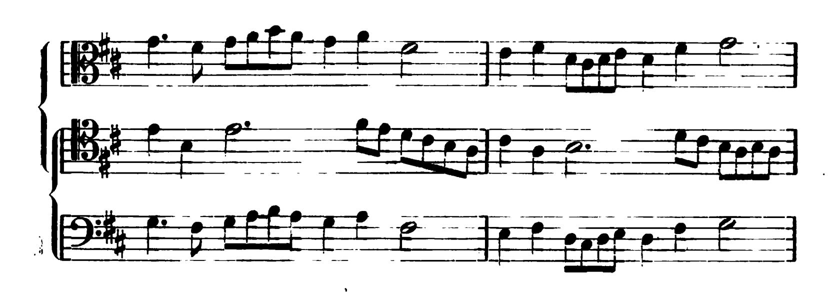
Der doppelte Kontrapunkt der Oktave ist von allen umkehrungsfähigen Kontrapunkten der bei weitem ergiebigste. Dabei ist seine Herstellung unvergleichlich viel leichter als die aller anderen. Die übrigen Kontrapunkte der Oktave entspringen aus dem doppelten Kontrapunkt, und lassen sich in den meisten Fällen durch diesen ersetzen. In der Praxis der Komponisten verschwindet die Anwendung aller übrigen Kontrapunkte gegen die des doppelten Kontrapunkts der Oktave, und es fehlt sogar nicht an Musikern, die den Nutzen der übrigen Kontrapunkte bestreiten. Die Lehre kann diese nicht
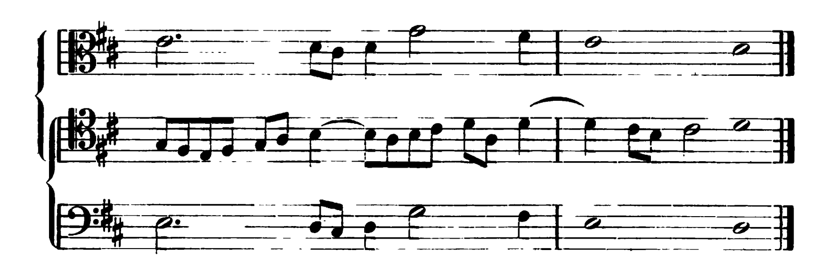
übergehen, muß aber dem hier auseinandergesetzten Verhältnis dadurch Rechnung tragen, daß sie die Übung der anderen Kontrapunkte einschränkt.

Muster 40. Doppelter Kontrapunkt der Oktave.









§ 39.

Der dreifache Kontrapunkt der Oktave.
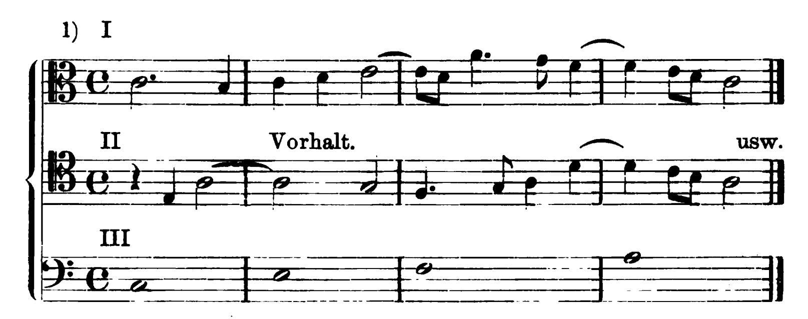
67. Schreibt man einen dreistimmigen Satz so, daß je zwei Stimmen desselben im doppelten Kontrapunkt umkehrungsfähig sind, so erhält man einen dreifachen Kontrapunkt. Im dreifachen Kontrapunkt bildet also jede der drei Stimmen mit jeder anderen einen doppelten Kontrapunkt. Deshalb kann man die drei Stimmen in jede beliebige gegenseitige Lage bringen, die sich aus der Kombination von drei Größen ergibt.
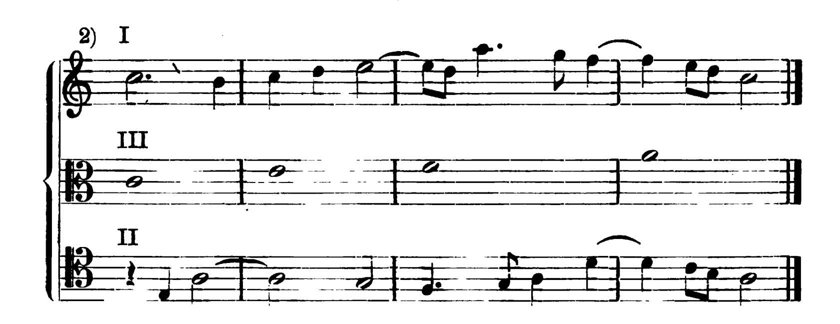
1	2	3
1	3	2
2	1	3
2	3	1
3	1	2
3	2	1

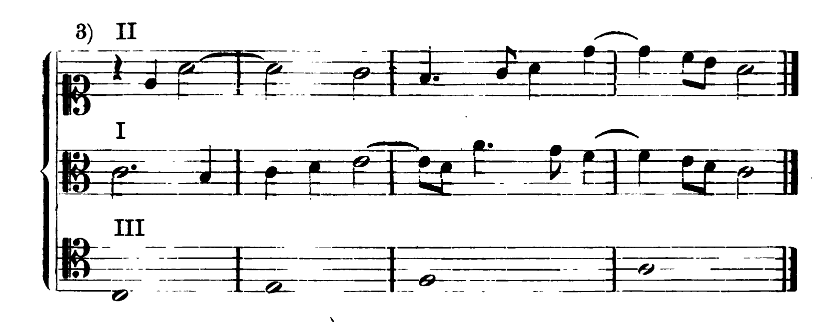
Im ganzen läßt also ein dreifacher Kontrapunkt sechs verschiedene Stimmlagen zu. Hier folgt ein kurzer Satz mit seinen sämtlichen Umkehrungen.
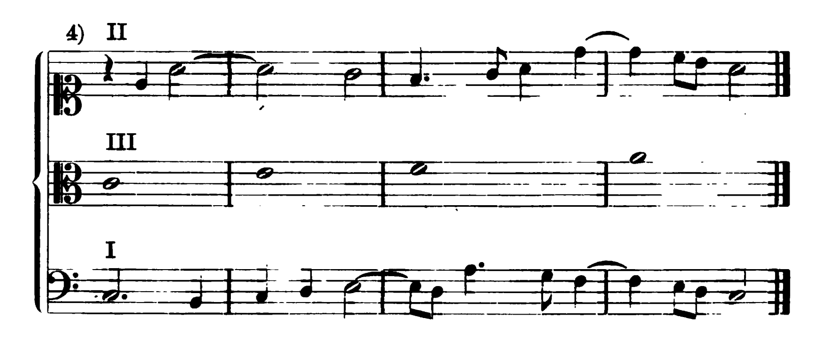
(Im dreifachen Kontrapunkt kann man weder den Einklang noch die Oktave vermeiden, wenn man die Schwierigkeiten nicht allzusehr häufen will. Auch auf Kreuzung der Stimmen kann man hier nicht verzichten.)
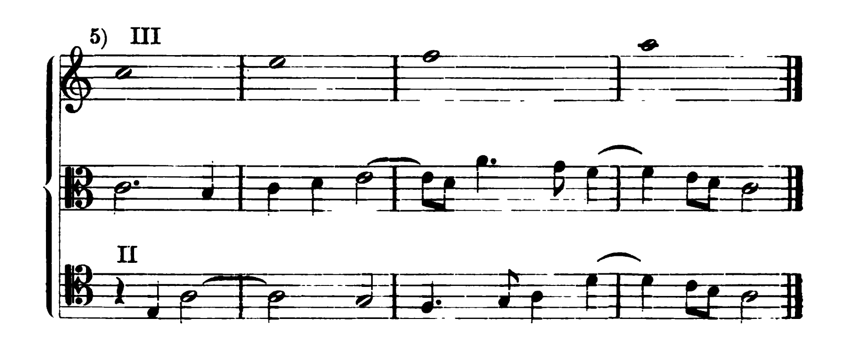
Muster 41.
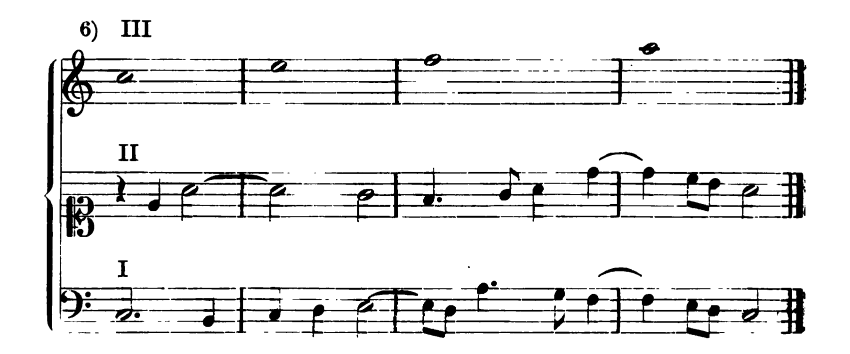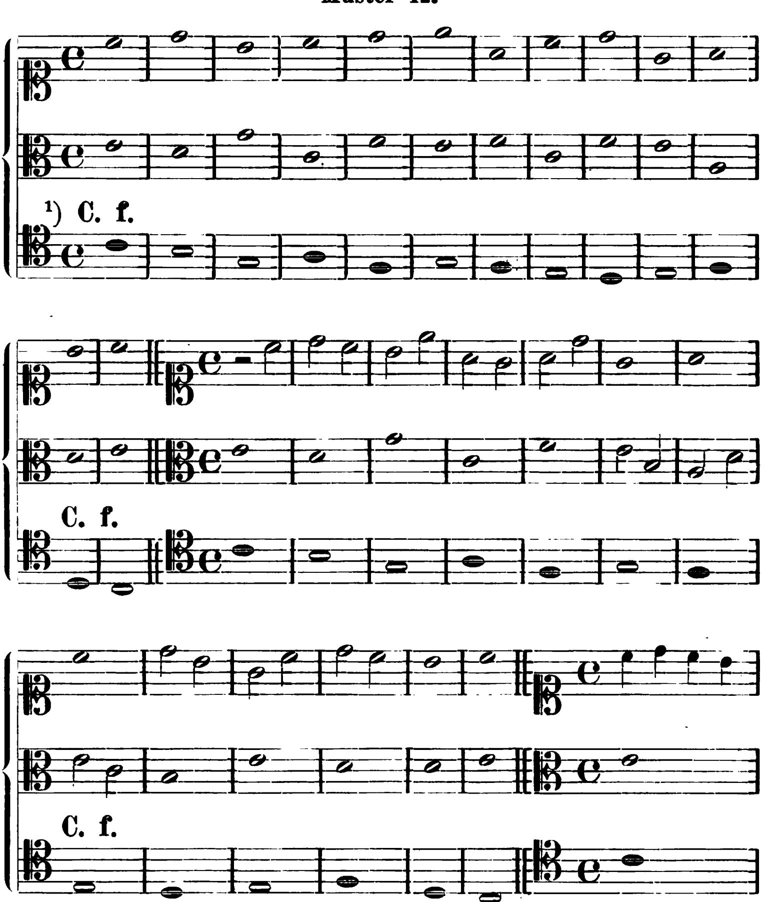












Die Umkehrungen bei 2), 5) und 6) müssen transponiert werden, um sich innerhalb des Umfanges der Schlüssel zu erhalten.
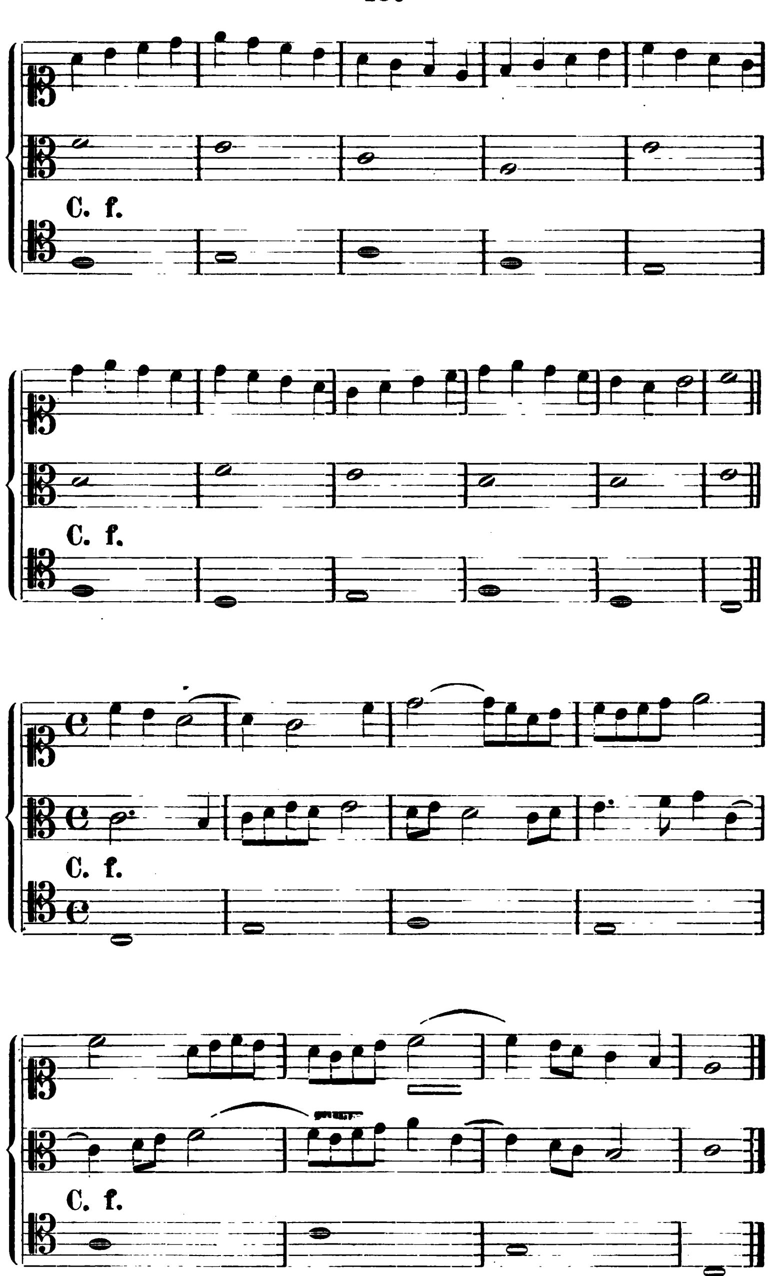
Vierunddreißigste Aufgabe.
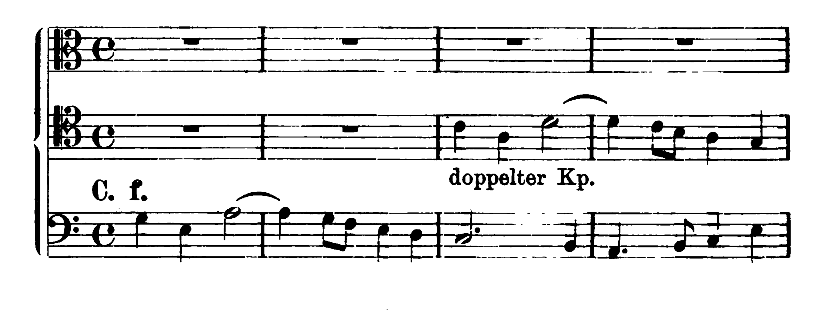
Bilde dreifache Kontrapunkte, besonders in gemischter Gattung und Imitation.
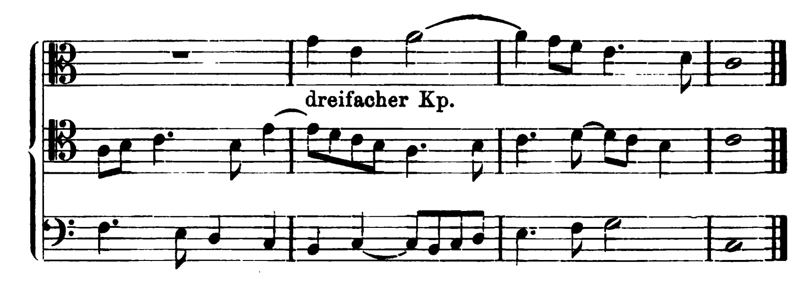
Muster 42.
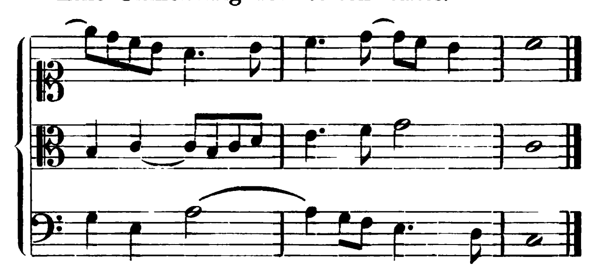


[1]) Man beachte, daß hier Sopran und Tenor fast durchwegs in einem größeren Abstand, als die Oktave voneinander stehen. In diesem Falle müßte der Sopran zwei Oktaven nach unten gesetzt werden, um in wirksamer Umkehrung die Stelle der untersten Stimme einzunehmen. Man kann auch Sopran und Tenor gleichzeitig umkehren, den einen in die tiefere, den anderen in die höhere Oktave setzen. (D. H.)


C. f.
C. f.
C. f.
C. f.





Eine Umkehrung der letzten Takte.
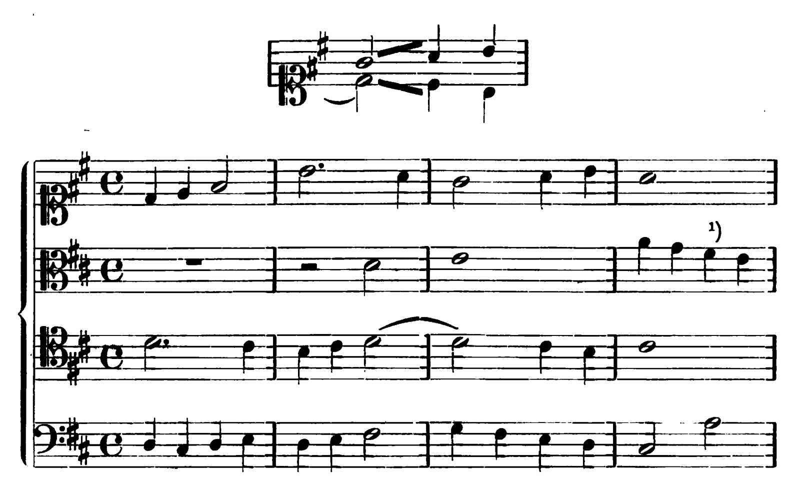


Nur ausnahmsweise läßt sich im drf. Kp. im Schlußakkord die Terz vermeiden, wie hier im letzten — Imitations — Beispiel geschehen ist. Der Schlußakkord mit Terz ergibt aber zwei Umkehrungen in den Sextakkord, der nicht schlußfähig ist. Daraus folgt, daß solche Sätze nur dann vollständig umkehrungsfähig bleiben, wenn sie als Teile eines fortlaufenden Ganzen zu betrachten sind. Sollen sie aber selbständig abschließen, so bedürfen immer zwei Umkehrungen der Veränderung der Sexte in Einklang oder Oktave.

§ 40.

Der vierfache Kontrapunkt der Oktave.

Im vierfachen Kontrapunkt der Oktave steigern sich die Schwierigkeiten abermals, besonders wenn man sich keiner Pausen bedienen will. Diese erleichtern allerdings die Arbeit, aber auf Kosten der Aufgabe selbst, indem sie den Kontrapunkt vorübergehend in einen dreifachen oder doppelten verwandeln.

Besonders schwierig ist im vierfachen Kontrapunkt das Anbringen einer Bindung; man darf sich zugunsten einer solchen schon eine kleine Freiheit in der Auflösung eines Intervalles erlauben. In dem folgenden Sätzchen hat man sich z. B. erlaubt, die Quarte, anstatt nach unten, nach beiden Seiten aufzulösen.



Da nur Terz und Sexte als harmonische Zusammenklänge gelten, bemühe man sich in den Stimmen, die man zuerst schreibt, viel Einklänge und Oktaven (natürlich richtige) anzubringen, um die Terzen und Sexten für die letzte Stimme möglichst zu sparen. Überhaupt muß man bei allen künstlichen Arbeiten die schwierigsten Bedingungen zuerst erfüllen, hier also die unvorteilhaftesten Intervalle zuerst unterbringen.

[1]) Gilt einmal als Grundton, einmal als sog. Wechselnote (stufenweise eintretender Vorhalt).

Jeder im vierfachen Kontrapunkt abgefaßte Satz läßt folgende Versetzungen der vier Stimmen zu:

1	2	3	4
1	2	4	3
1	3	2	4
1	3	4	2
1	4	2	3
1	4	3	2
2	1	3	4
2	1	4	3
2	3	1	4
2	3	4	1
2	4	1	3
2	4	3	1
3	1	2	4
3	1	4	2
3	2	1	4
3	2	4	1
3	4	1	2
3	4	2	1
4	1	2	3
4	1	3	2
4	2	1	3
4	2	3	1
4	3	1	2
4	3	2	1

Im ganzen also vierundzwanzig, von denen die unterstrichenen sich am meisten voneinander unterscheiden.

Bilde die 23 Umkehrungen des obigen Sätzchens.

Fünfunddreißigste Aufgabe.

Bilde nach obigem Beispiel vierfache Kontrapunkte, und bilde aus einigen derselben Imitationen.

§ 41.

Die doppelten Kontrapunkte in anderen Intervallen als der Oktave.

Man kann zweistimmige Sätze so einrichten, daß sie sich in irgend einem beliebigen Intervall umkehren lassen. Die Umkehrungen werden gewöhnlich von der Oktave an gezählt, als Umkehrungen in der None statt Sekunde

Dezime statt Terz

Undezime statt Quarte

Duodezime statt Quinte

Terzdezime statt Sexte

Quartdezime statt Septime.

Von diesen Kontrapunkten ist der in der Duodezime der ergiebigste, weil er die Oberterz in die Unterterz verwandelt, sich daher für Sätze besonders eignet, die auf Terzenparallelen beruhen.[1])

In der Lehre vom Kanon wird sich zeigen, daß jeder dieser Kontrapunkte notwendig werden kann, wenn man die Aufgabe, unendliche Kanons in verschiedenen Intervallen herzustellen, zu lösen hat. Ein besonderes Einüben auf jeden dieser Kontrapunkte ist nichtsdestoweniger entbehrlich; es genügt, sich mit einem Verfahren möglichst leichter Herstellung derselben vertraut zu machen. Dieses Verfahren besteht darin, daß man die gegebene Stimme zugleich in der, durch die Aufgabe bedingten, Umkehrung auf einer Hilfslinie notiert, und den Kontrapunkt dazwischen setzt. Man braucht also drei Systeme. Auf dem einen äußeren System wird die gegebene Stimme notiert, auf dem anderen die Umkehrung derselben in dem vorgeschriebenen Intervall; auf dem dritten — mittleren — wird der Kontrapunkt ausgearbeitet. Hier folgt zu jedem der angeführten Kontrapunkte ein Beispiel, welches auf diese Art abgefaßt worden ist. In all diesen Fällen ist die Aufgabe nur die, den Kontrapunkt so einzurichten, daß

[1]) Der doppelte Kontrapunkt der Duodezime gestattet es, zu einem Cantus firmus den gleichen Kontrapunkt zweimal mit verschiedener Wirkung zu brauchen, das zweite Mal in der Quinte versetzt. Im doppelten Kontrapunkt der Dezime kann der Kontrapunkt gleichzeitig mit seiner Umkehrung in der Dezime oder Terz zum Cantus firmus gesetzt werden. (D. H.)

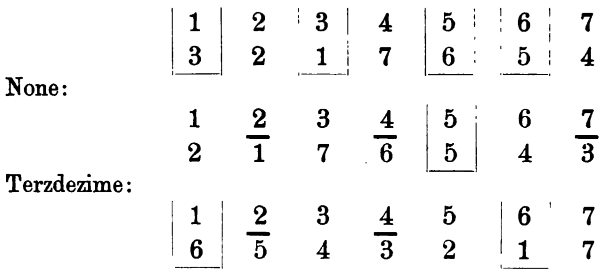
er zu jeder von beiden Stimmen paßt. Hierbei erlaubt man sich, in Rücksicht auf die Schwierigkeit der Aufgabe, manche kleine Freiheit.

Sechsunddreißigste Aufgabe.

Nach den folgenden Beispielen einige Kontrapunkte abzufassen.

Zur Erleichterung dient ferner folgendes Verfahren:

Man notiert sich das Umkehrungsschema des betr. Kontrapunktes, bezeichnet die Konsonanzen, welche in der Umkehrung Konsonanzen bleiben als besonders brauchbar, die Dissonanzen, welche Konsonanzen werden, als brauchbar. Z. B.



Dezime:

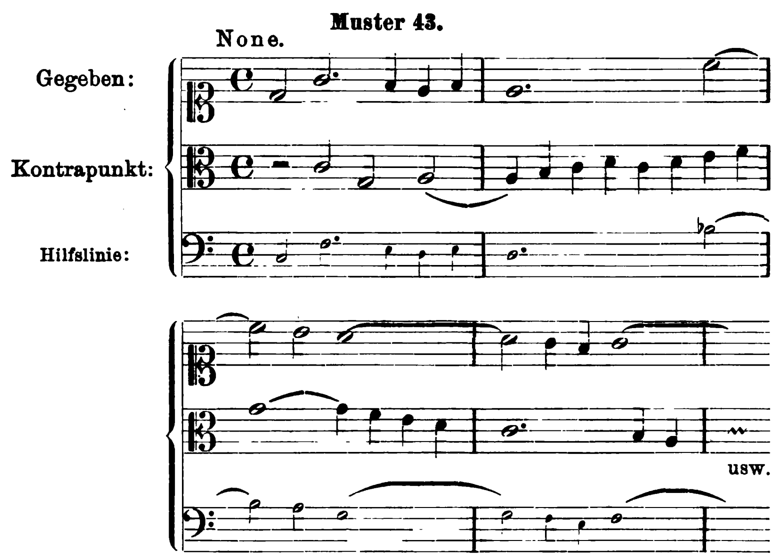
1	2	3	4	5	6	7
3	2	1	7	6	5	4

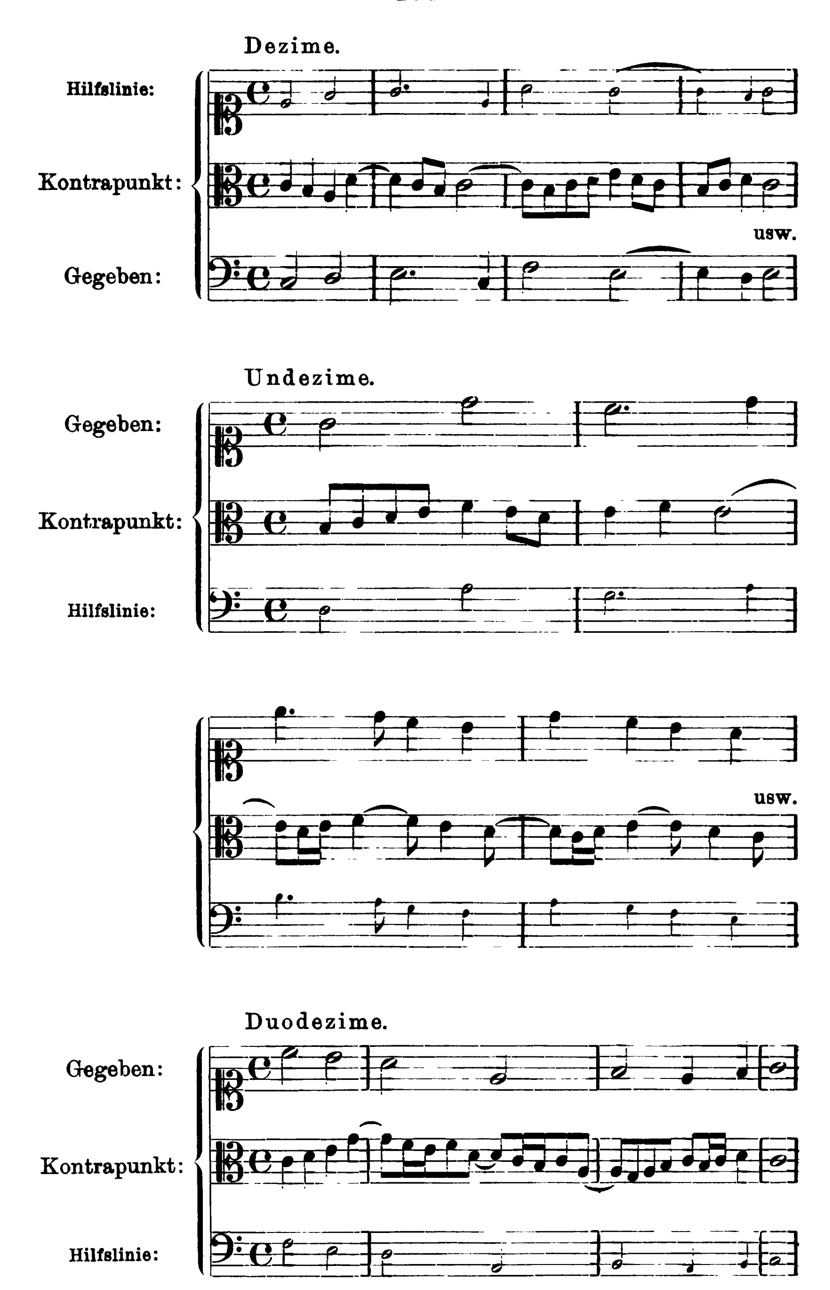
None:
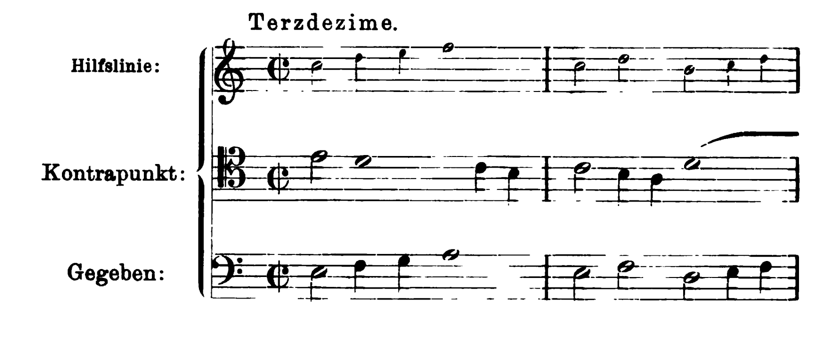
1	2	3	4	5	6	7
2	1	7	6	5	4	3
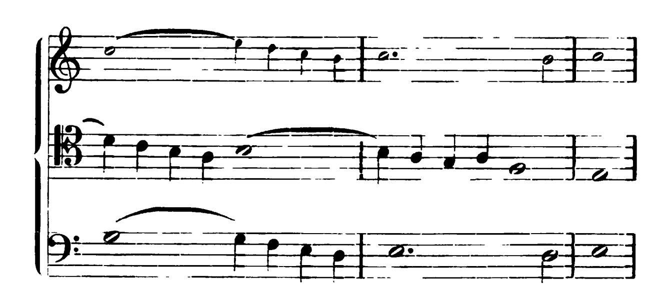
Terzdezime:

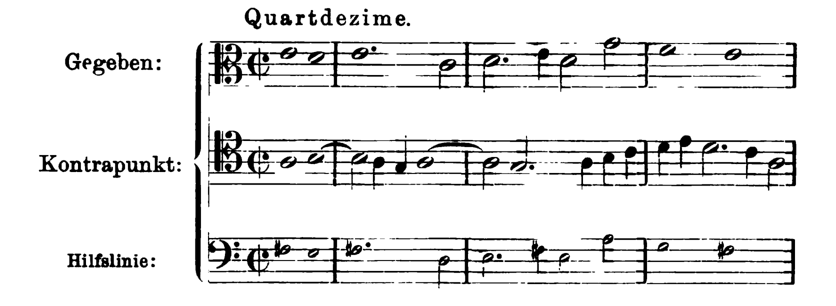
1	2	3	4	5	6	7
6	5	4	3	2	1	7
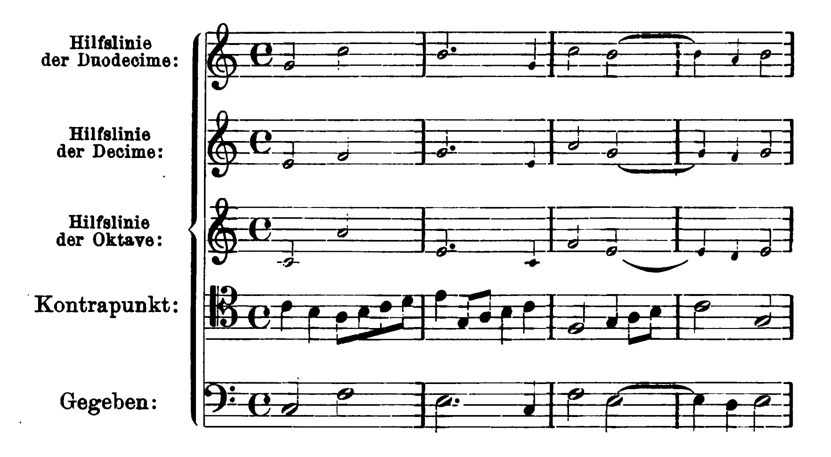



Dezime.
Hilfslinie:
Kontrapunkt:
usw.
Gegeben:
Undezime.
Gegeben:
Kontrapunkt:
Hilfslinie:
usw.
Duodezime.
Gegeben:
Kontrapunkt:
Hilfslinie:







Man kann auch Kontrapunkte so einrichten, daß sie sich in verschiedenen Intervallen umkehren lassen, z. B. gleichzeitig in der Oktave und Dezime, auch Oktave, Dezime und Duodezime. Zur Herstellung solcher Kontrapunkte bedient man sich mehrerer Hilfslinien.
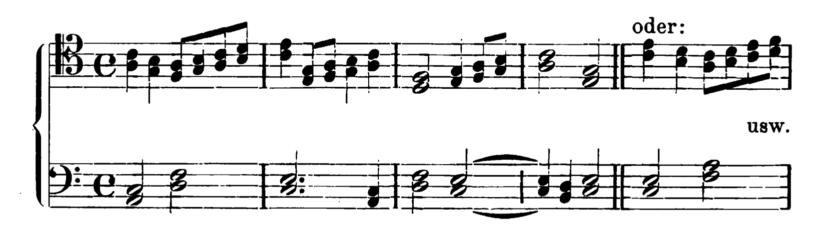


Ein sehr bekanntes Beispiel der Verbindung von zwei Kontrapunkten bietet die große Doppel-Fuge: Kyrie eleison aus Mozarts Requiem, in der die beiden Themata in der Oktave und Duodezime umgekehrt werden, die aber freilich nicht dem strengen Satze, sondern der modernen Tonalität angehört.
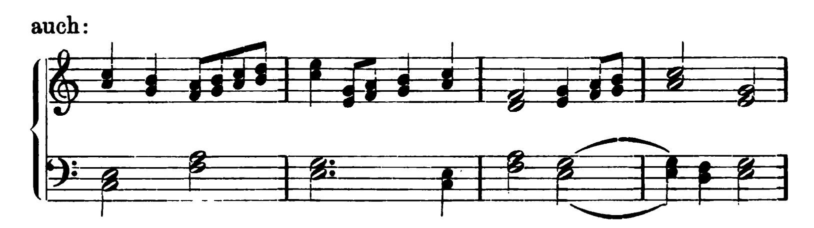
Das Schema der Kombination der drei Kontrapunkte der Oktave, Dezime und Duodezime (welches unserem Beispiel zugrunde liegt) ist:

1	2	3	4	5	6	7
1	7	6	5	4	3	2
3	2	1	7	6	5	4
5	4	3	2	1	7	6

Auf einen solchen Kontrapunkt kann man das Verfahren des sogenannten Austerzens anwenden, nämlich: ihn durch Hinzufügung von Terzen drei- oder vierstimmig machen.



auch:



Der Gebrauch der Hilfslinie hätte schon beim Kontrapunkt der Oktave eingeführt werden können. Doch sind bei diesem die Schwierigkeiten nicht so groß, um die Mitteilung dieses Verfahrens pädagogisch zu rechtfertigen.[1])

B. Der doppelte und mehrfache Kontrapunkt in der Fuge.

§ 42.

Der doppelte Kontrapunkt der Oktave in der einfachen Fuge.

Die einfache Fuge bietet natürlich vielfach Gelegenheit zur Anwendung des doppelten Kontrapunkts. So kann man z. B. die Zwischensätze im doppelten Kontrapunkt abfassen, um sie — umgekehrt — zu wiederholen. Dasselbe Verfahren kann man mit ganzen Durchführungen einschlagen. Doch liegen dergleichen Anwendungen des doppelten Kontrapunkts durchaus in der Willkür des Komponisten und in den Bedingungen einer ihm grade vorliegenden Aufgabe.

Die wichtigste und allgemeinste Anwendung des doppelten Kontrapunkts in der einfachen Fuge findet sich bei der Abfassung des Gegensatzes. Schreibt man diesen im doppelten Kontrapunkt, so kann man ihn die ganze Fuge hindurch beibehalten. Dadurch wird zwar der erste Entwurf der Fuge bedeutend erschwert, (nämlich durch die Bildung des Gegensatzes im doppelten Kontrapunkt), die Ausführung aber bedeutend erleichtert. Es ist jedoch Grundsatz für alle Formen in der Technik der Komposition, die größte Schwierigkeit in den Entwurf zu verlegen, dagegen die Ausführung sich so leicht wie möglich zu machen: die größte Geistes-

[1]) Vgl. die Engführung in der B moll-Fuge (2. Teil des wohltemperierten Klaviers), wo Terzen und Sexten hinzugefügt sind. Es liegt hier übrigens eine kanonische Nachahmung in Gegenbewegung vor. (D. H.)

kraft auf das wesentliche zu richten, das weniger wesentliche dem Geschick und der Arbeitskraft zu überlassen.

Die Fuge selbst bleibt einfach, wenn auch der doppelte Kontrapunkt in dieser Weise verwendet wird; unter den Fugen Seb. Bachs, wie seiner hervorragendsten Vorgänger, hat vielleicht die Mehrzahl den Gegensatz im doppelten Kontrapunkt und behält ihn im Verlaufe bei. Es finden sich mitunter auch Gegensätze, die zwar im doppelten Kontrapunkt geschrieben, aber dennoch nicht beibehalten werden. Bei diesen ist der doppelte Kontrapunkt als zufällig anzusehen.

Siebenunddreißigste Aufgabe.

Einige Fugen mit beibehaltenem Gegensatz im doppelten Kontrapunkt zu bilden.

§ 43.

Die doppelten Kontrapunkte anderer Intervalle als der Oktave

finden sich, wie schon § 41 erwähnt und durch ein Mozartsches Beispiel belegt worden ist, ebenfalls in Fugen. Doch ist das Ergebnis ihrer Anwendung zu gering, um besondere Übungen der Kompositionslehre zu veranlassen.

§ 44.

Die Doppelfuge.

Dagegen erzeugt der doppelte Kontrapunkt eine besondere Form der Fuge: die Fuge mit zwei Thematen, Doppelfuge genannt. Würde man die beiden Themata einer Doppelfuge im einfachen Kontrapunkt schreiben, so wäre man genötigt sie immer in demselben Verhältnis der beiden Stimmen auftreten zu lassen und dadurch die Fugenarbeit so gut wie unmöglich zu machen. Man muß deshalb die beiden Themata einer Doppelfuge im doppelten Kontrapunkt schreiben.

§ 45.

Die zweistimmige Doppelfuge.

68. In der Doppelfuge zu zwei Stimmen treten entweder die beiden Themen gleichzeitig zu Anfang auf, und werden so durch die drei Durchführungen verarbeitet, oder

das erste Thema wird in der ersten Durchführung allein verarbeitet, in der zweiten das zweite allein, in der dritten alle beide. Auch können in den beiden letzten Durchführungen beide Themata verarbeitet werden.

Die zweistimmigen Doppelfugen der großen Komponisten haben gewöhnlich mehr als drei Durchführungen, doch genügt für den Lehrzweck diese Zahl vollkommen. Die Eintritte und Abgänge der Stimmen sind bei der zweistimmigen Doppelfuge, wo beide Stimmen von Anfang an tätig sind, sehr schwer vorschriftsmäßig zu bewerkstelligen, weil es überhaupt schwer ist die dazu erforderlichen Pausen einzuführen. Der Schüler muß sein Möglichstes tun, diesen Forderungen gerecht zu werden, wenn sich auch große Meister ihnen vielfach entzogen haben. Die gegebenen Muster zeigen genau, wie weit der Schüler zu gehen hat, und mögen statt einer weitläufigen Erörterung genügen.
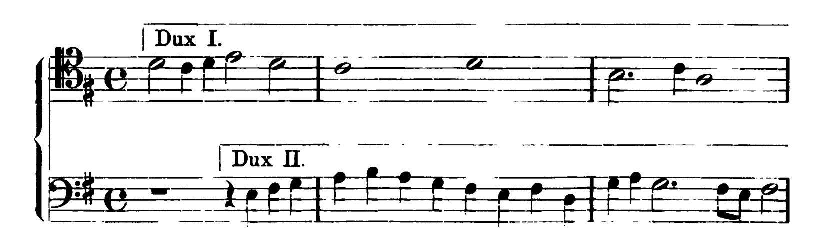
69. Um die beiden Themata der Doppelfuge recht klar auseinanderzuhalten, ist es fast unumgänglich nötig, sie zu verschiedenen Zeiten eintreten zu lassen. Sie sollen also nicht vollkommen gleichzeitig beginnen.
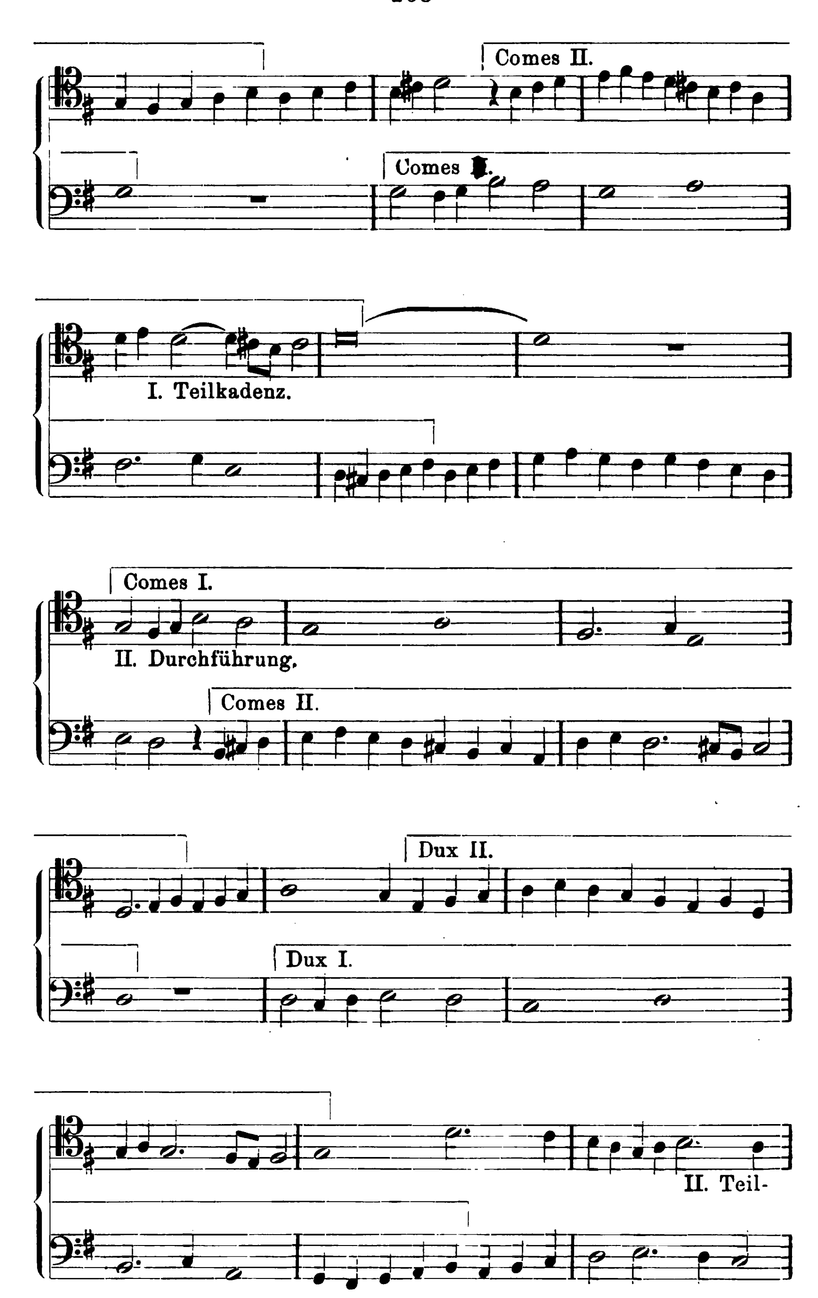
Außerdem sollen die beiden Themata überhaupt rhythmisch möglichst verschieden sein, ohne in krause Buntheit auszuarten.

Achtunddreißigste Aufgabe.
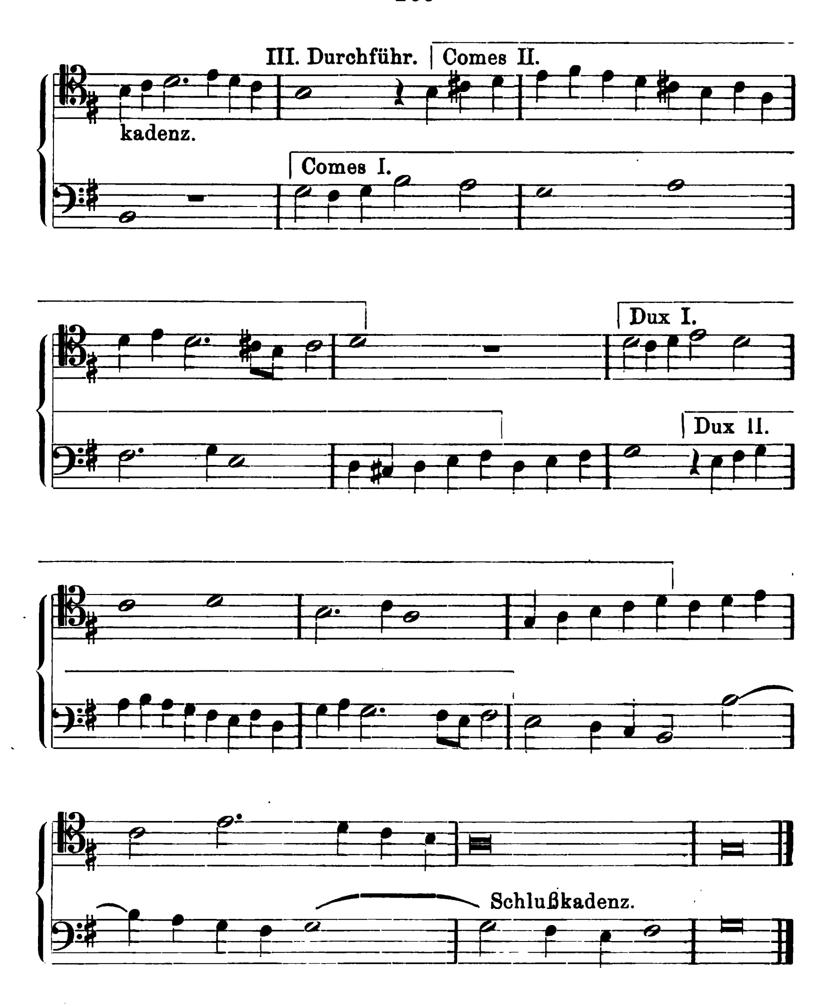
Bilde in den oben beschriebenen Formen Doppelfugen zu zwei Stimmen.

Muster 44. Doppelfuge zu zwei Stimmen.





Comes II.
Comes
I. Teilkadenz.
Comes I.
II. Durchführung.
Comes II.
Dux II.
Dux I.
II. Teil-



§ 46.

Die dreistimmige Doppelfuge.

In der Doppelfuge zu drei Stimmen ergeben sich ziemlich die gleichen Formen, wie bei der zu zwei Stimmen. Das Vorhandensein einer freien dritten Stimme kommt natürlich der Ausführung sehr zustatten.

Der Hauptunterschied der Form liegt auch hier darin, ob man die beiden Themata zusammen, mit dem Beginn der Fuge, auftreten läßt, oder ob man sie nacheinander in verschiedenen Durchführungen vorbringt.

Erste Form.

In allen Durchführungen beide Themata.

Zweite Form.

Erste Durchführung: Erstes Thema.

Zweite Durchführung: Zweites Thema.

Dritte Durchführung: Beide Themata.

Dritte Form.

Erste Durchführung: Erstes Thema.

Zweite und dritte Durchführung: Beide Themata.

Es findet sich in Doppelfugen mitunter außer den beiden durchgeführten Themen auch noch ein beibehaltener, im doppelten Kontrapunkt verfaßter Gegensatz.

Wenn das zweite Thema erst in der zweiten Durchführung eintritt, so ist gestattet, um seinen Eintritt recht ins Ohr fallen zu lassen, unmittelbar *vor* demselben eine Kadenz (selbst eine vollkommene) *aller* Stimmen zu machen.

Vollk. Kadenz. 2. Thema.
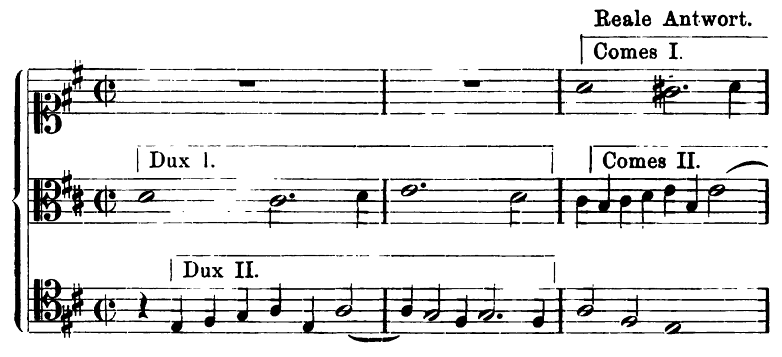
Das gleiche kann geschehen, wenn in der dritten Durchführung zum erstenmal beide Themen zusammentreten.
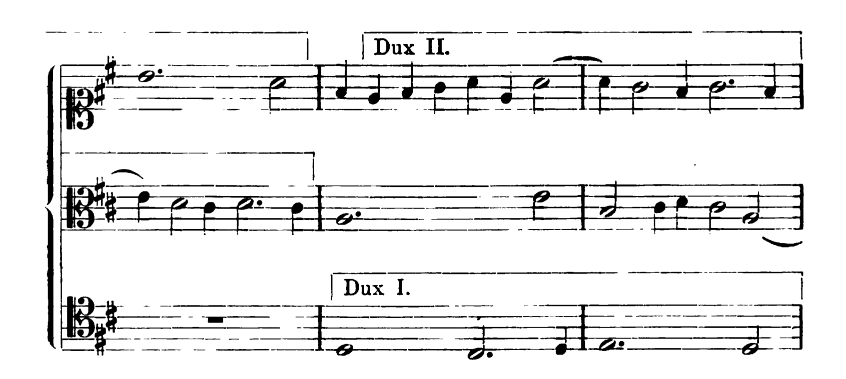
Die meisten Doppelfugen haben mehr als drei Durchführungen, doch genügt diese Zahl für die Aufgaben der Kompositionslehre.
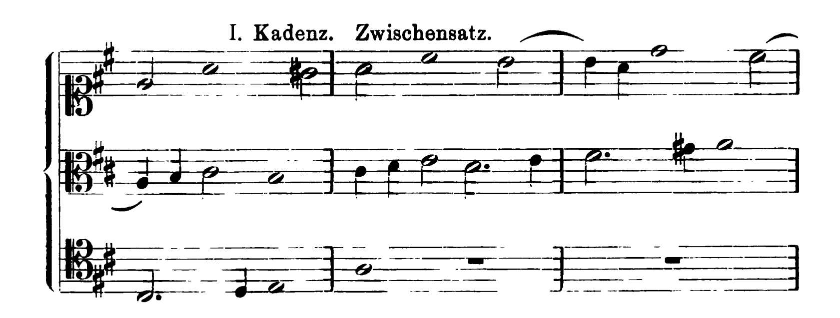
Neununddreißigste Aufgabe.
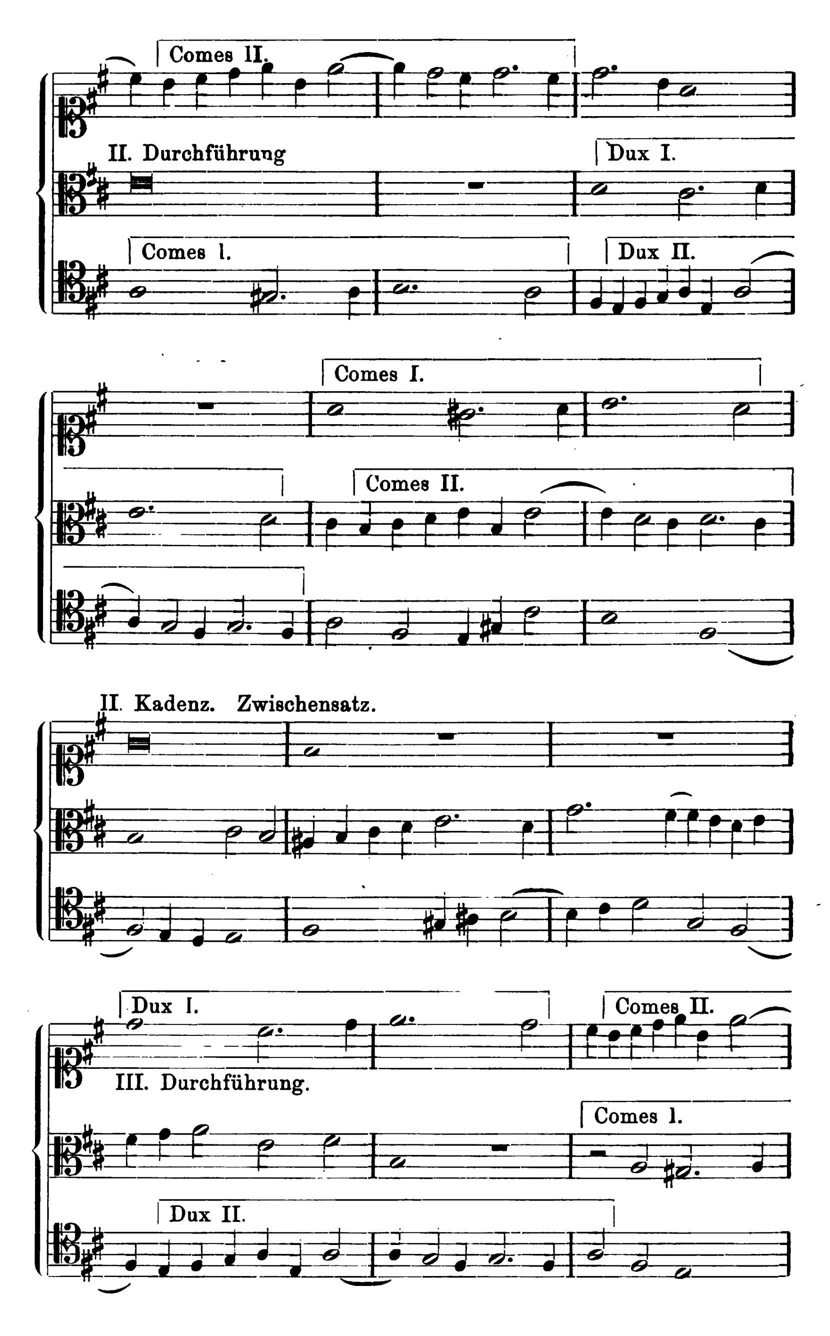
Doppelfugen zu drei Stimmen.
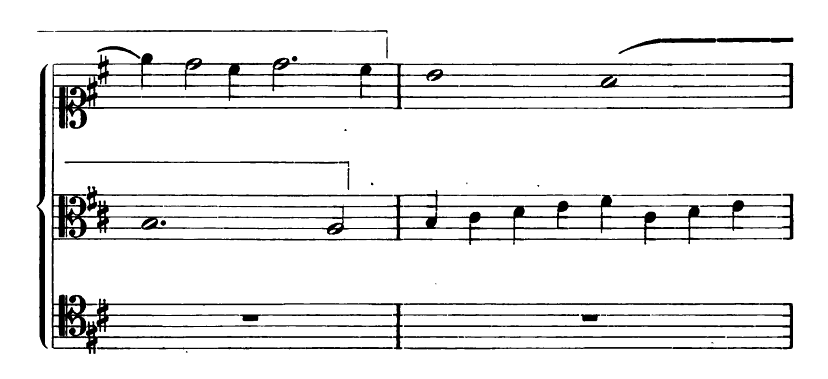
Muster 45. Dreistimmige Doppelfuge.
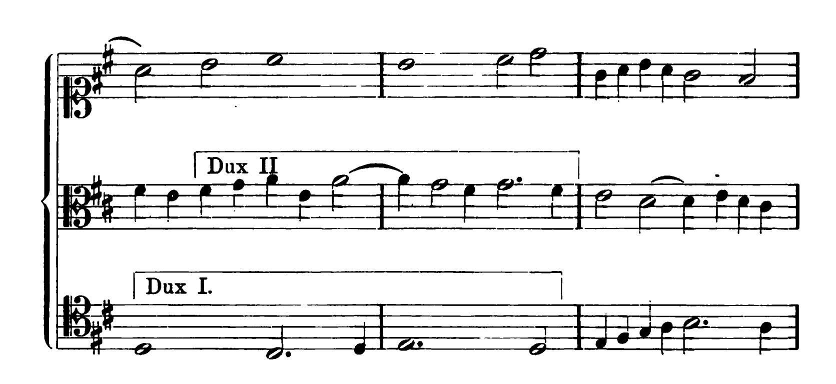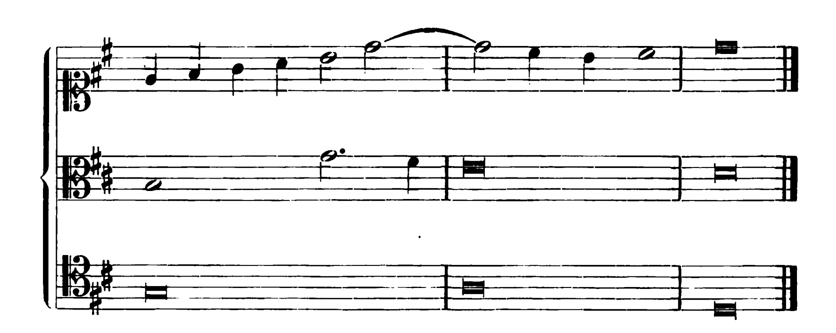







Comes II.
II. Durchführung
Dux I.
Comes I.
Dux II.
Comes I.
Comes II.
II. Kadenz. Zwischensatz.
Dux I.
Comes II.
III. Durchführung.
Comes I.
Dux II.




Dux II
Dux I.
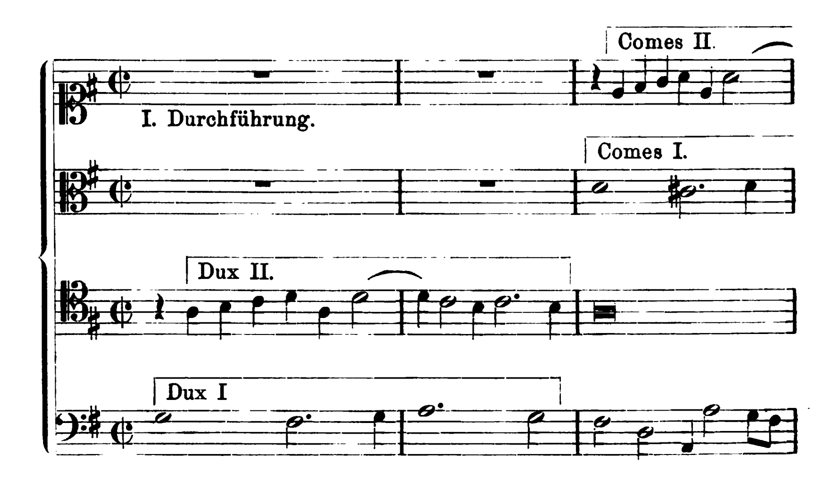


§ 47.
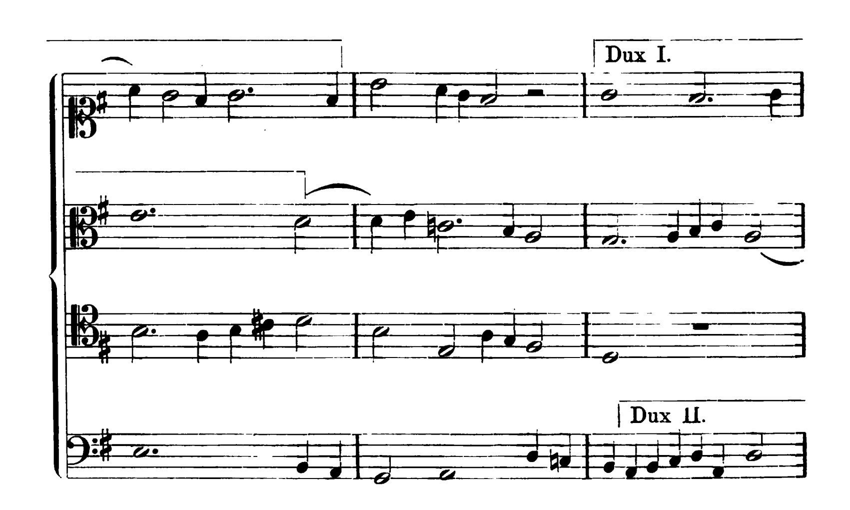
Die vierstimmige Doppelfuge.
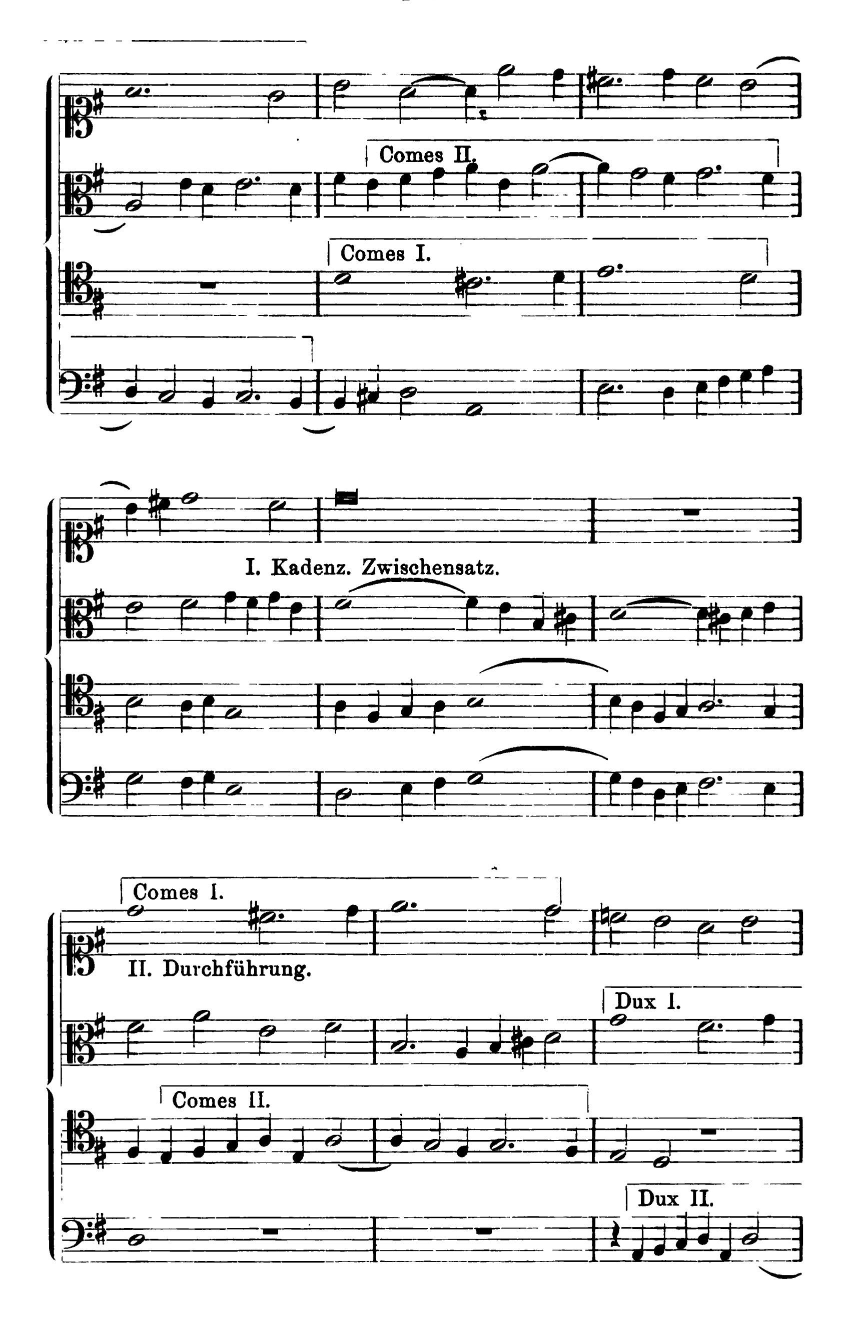
Vierzigste Aufgabe.
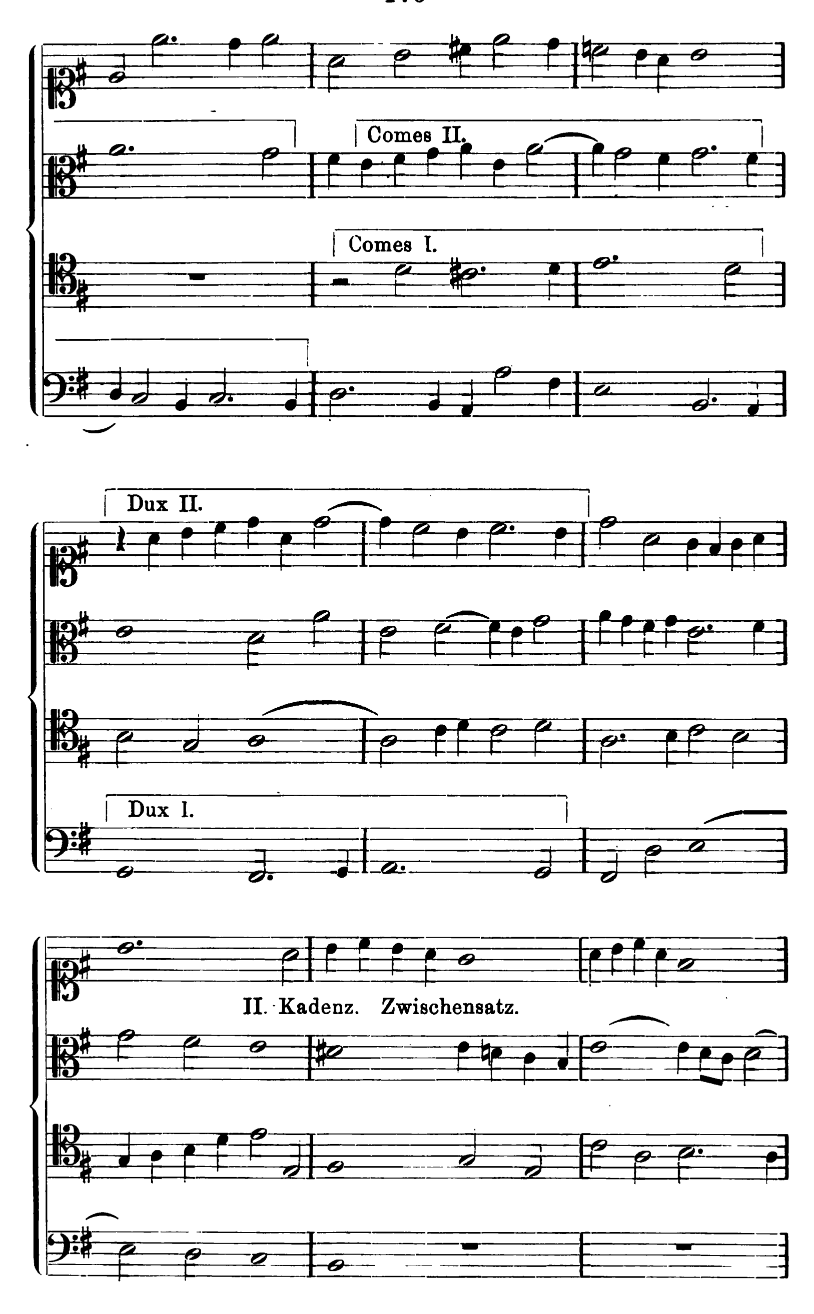
Vierstimmige Doppelfugen.
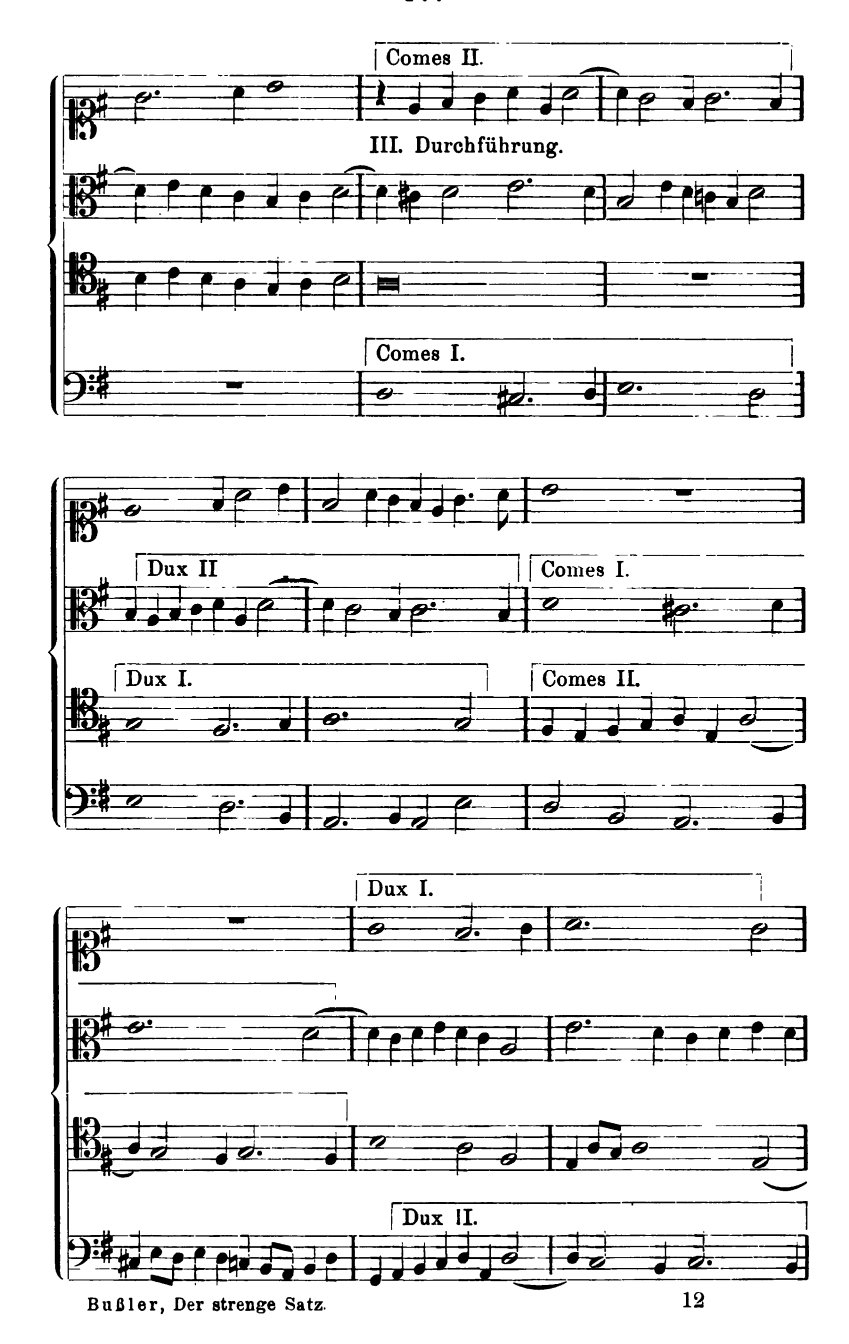
Muster 46. Doppelfuge zu vier Stimmen.
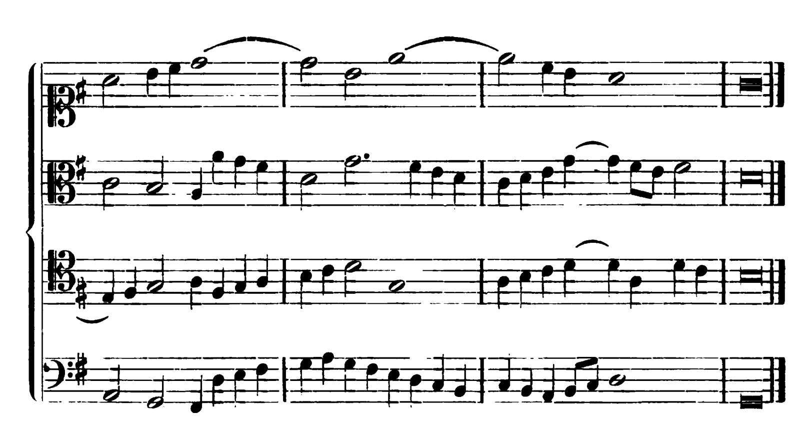





Comes II.
Comes I.
I. Kadenz. Zwischensatz.
Comes I.
II. Durchführung.
Dux I.
Comes II.
Dux II.


Comes II.
Comes I.
Dux II.
Dux I.
II. Kadenz. Zwischensatz.


Comes II.
III. Durchführung.
Comes I.
Dux II
Comes I.
Dux I.
Comes II.
Dux I.
Dux II.



§ 48.

Anwendung des dreifachen Kontrapunkts in der Fuge.
Dreifache-Tripel-Fuge.

Schreibt man in einer dreistimmigen Fuge beide Gegensätze umkehrungsfähig, also so, daß je zwei Stimmen unter sich einen doppelten, alle drei einen dreifachen Kontrapunkt bilden, so kann man die Gegensätze durch die ganze Fuge beibehalten. Die Fuge wird dadurch noch keine dreifache Fuge, ebensowenig wie der doppelte Kontrapunkt des Gegensatzes eine Fuge zur Doppelfuge macht. (Vgl. § 42.)

Zu einer einfachen Fuge mit beibehaltenen Gegensätzen eignet sich jeder dreifache Kontrapunkt, der ein einziges zur Fugenarbeit hinreichend charakteristisches Thema enthält.

Bei der eigentlichen dreifachen oder Tripel-Fuge, müssen die Themen schon durch ihre Einführung als solche charakterisiert werden. Um dies zu bewerkstelligen, führt man sie

entweder schon in der ersten Durchführung alle drei zusammen ein,

oder man läßt sie in verschiedenen Durchführungen nacheinander eintreten.

Im ersteren Falle steht es immer frei, im Verlauf der Fuge ein oder das andere Thema gelegentlich zurücktreten lassen, und sich auf zwei oder ein Thema zu beschränken.

Im letzteren Falle ergeben sich folgende Hauptformen:

Erste Durchführung: Erstes Thema.

Zweite Durchführung: Zweites Thema.

Dritte Durchführung: Erstes und zweites Thema.

(Hiermit wäre also eine Doppelfuge hergestellt.)

Vierte Durchführung: Drittes Thema.

Fünfte Durchführung: Alle drei Themata.

Hier mußte also die Zahl der Durchführungen vergrößert werden.

Abgekürzt und ziemlich ebenso klar ist folgende Form:

Erste Durchführung: Erstes Thema.

Zweite Durchführung: Erstes und zweites Thema.

Dritte Durchführung: Erstes, zweites und drittes Thema.

Aus der Doppelfuge erster Art hervorgehend würde sich ferner ergeben:

Erste Durchführung: Zwei Themata.

Zweite Durchführung: Das dritte Thema.

Dritte Durchführung: Alle drei.

Auch kann die zweite und die dritte Durchführung allen drei Themen gehören.
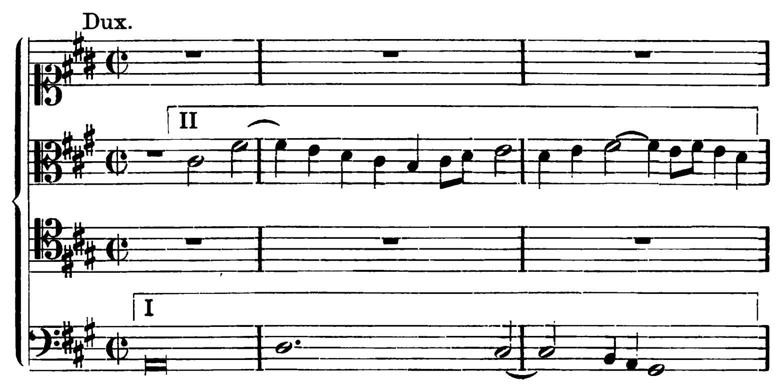
Einundvierzigste Aufgabe.
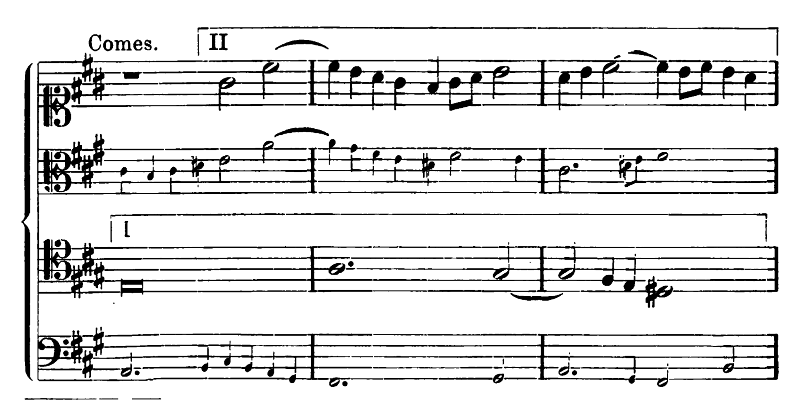
Eine Tripelfuge zu vier Stimmen nach einer der beiden zuletzt angegebenen Formen.

Ist es schon sehr schwer, einen guten dreifachen Kontrapunkt im strengen Satz herzustellen, so verschwindet doch diese Schwierigkeit gegen die Aufgabe, drei charakteristisch verschiedene Themata in diesem Kontrapunkt zusammenzubringen. Die Rhythmik muß hier das meiste tun, um die Melodien klar auseinander zu halten, die eine z. B. muß sich etwa in Ganzen und Halben, die andere in Vierteln und Bindungen, die dritte in Achteln bewegen. Ferner müssen die Eintritte auf verschiedenen Taktteilen geschehen, damit schon dadurch das Ohr auf die Mehrzahl der Themata aufmerksam wird. Auch darf sich der Schüler, um sich die Arbeit zu erleichtern, der Pausen in dem einen oder anderen der drei Themata bedienen. Der freie Satz macht natürlich durch seinen harmonischen Reichtum dergleichen Arbeiten viel leichter, besonders durch die selbständig ge-
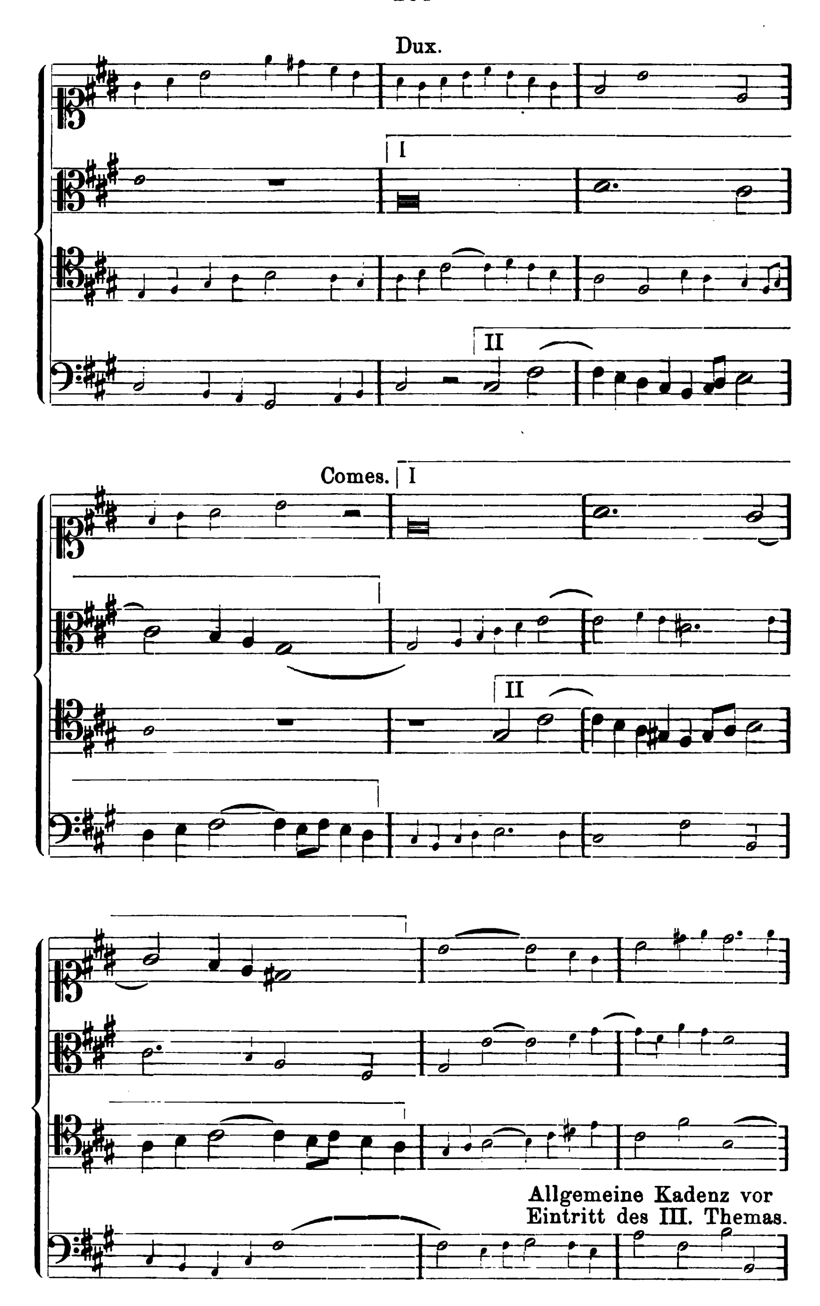
brauchten dissonierenden Akkorde, deren Behandlung sich in den Umkehrungen gleich bleibt. Doch sind auch im freien Satze vollendete Muster dieser Art nur vereinzelt zu finden. (Im ersten Teil des wohltemperierten Klaviers ist nur eine Tripelfuge, obwohl der dreifache Kontrapunkt sonst häufig daselbst Anwendung gefunden hat. [1]) (Vgl. des Verf. Aufsatz: Der dreifache Kontrapunkt in den Fugen des wohltemperierten Klaviers. Neue Berliner Musikzeitung 1862. Dezember.)
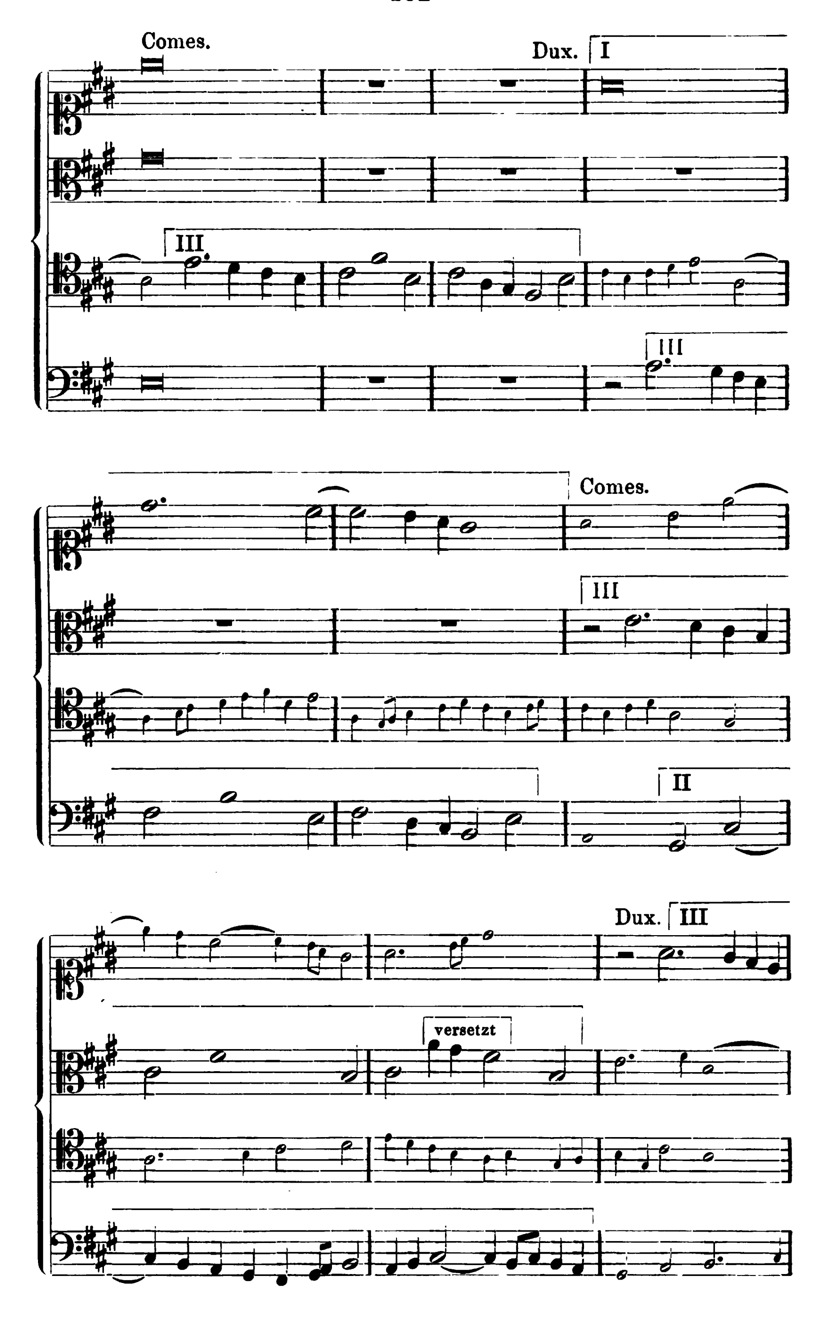
Muster 47. Tripelfuge.
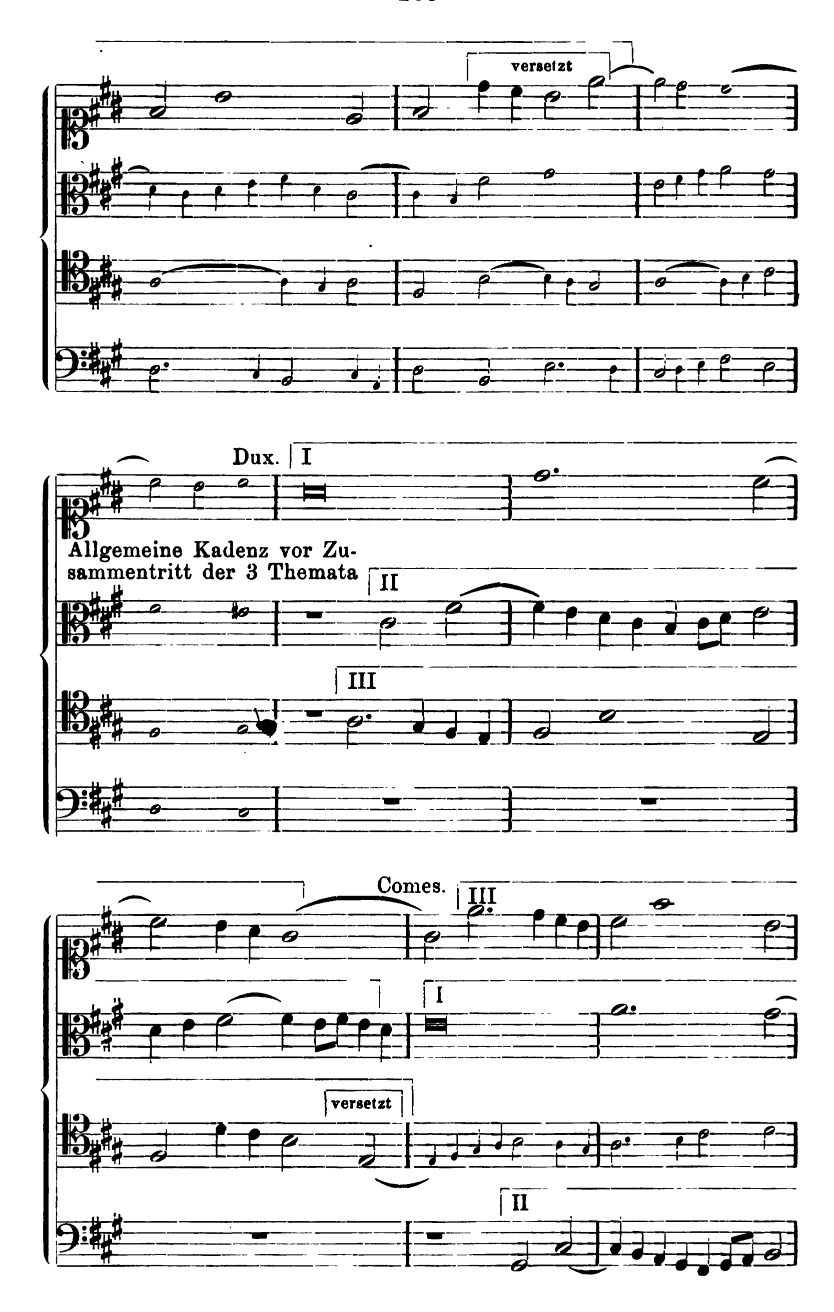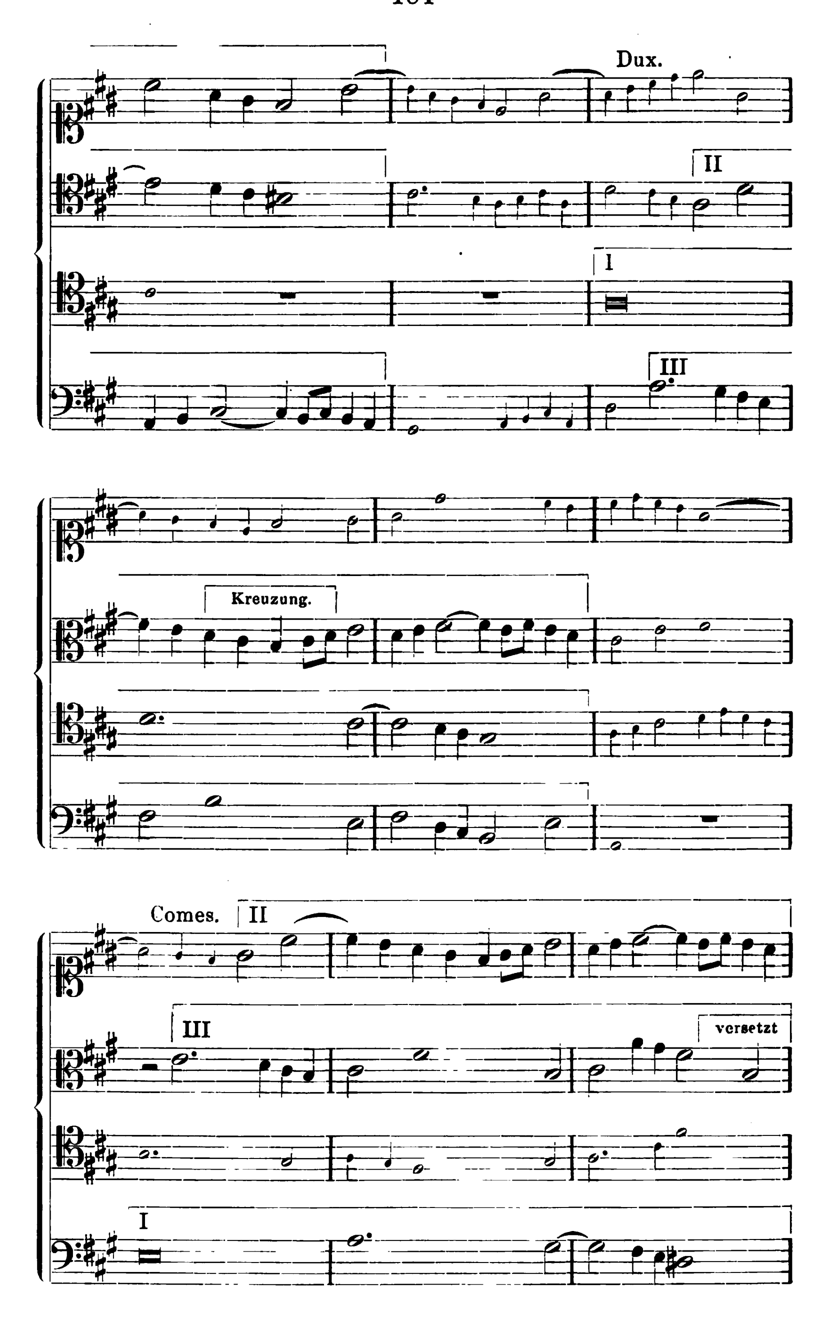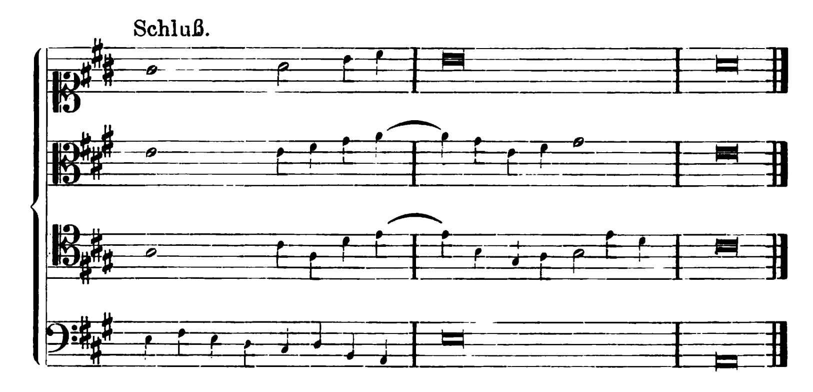




[1]) Es sei der Schüler auf das Studium dieses vollendetsten Musters einer Tripelfuge, — der Cismoll-Fuge im 1. Teil des wohltemperierten Klaviers nachdrücklich hingewiesen.


Dux.
I
II
Comes.
I
II
Allgemeine Kadenz vor
Eintritt des III. Themas.


Comes.
Dux.
I
III
III
Comes.
III
II
Dux.
III
versetzt


versetzt
Dux.
I
Allgemeine Kadenz vor Zusammentritt der 3 Themata
II
III
Comes.
III
I
versetzt
II


Dux.
II
I
III
Kreuzung.
Comes.
II
III
versetzt
I



§ 49.

Anwendung des vierfachen Kontrapunkts in der Fuge.
Vierfache-Quadrupel-Fuge.

Setzt man in einer Fuge alle Gegensätze nach den Regeln des vierfachen Kontrapunkts, so kann man alle Reperkussionen durch bloße Umkehrung bilden. Die Fuge selbst wird aber dadurch noch keine vierfache Fuge, weil diese Bezeichnung sich nicht auf die Anwendung eines Kontrapunkts, sondern auf die Zahl der wirklichen Themata bezieht. Die Stelle des Gegensatzes ist aber nie die Stelle des Themas, überhaupt der Gegensatz kein Thema.

Läßt man Thema und Gegensätze immer in der gleichen Ordnung aufeinander folgen, so erhält man eine vierstimmige Fuge, die gleichzeitig ein vierstimmiger Kanon ist, d. h. in der alle Stimmen gleichen Inhalt haben (kanonische Fuge).

Das Unvollkommene dieser Form besteht in der immerwährenden Wiederholung desselben kurzen Satzes: Die mannigfaltige Umkehrung desselben vermag über die Gleichheit des Inhalts nicht zu täuschen. Man wird daher in solchem Falle immer, um die nötige Abwechselung herbeizuführen, Zwischensätze gebrauchen, bei denen man sich nicht dem Zwange des vierfachen Kontrapunkts unterwirft.

Ganz anders ist es bei der eigentlichen vierfachen (Quadrupel) Fuge. Hier müssen die Themata so eingeführt werden, daß sie sich auch als solche geltend machen. Dies geschieht

Erstens, wenn alle vier zusammen auftreten. Dabei muß durch rhythmische Verschiedenheit, und womöglich durch ver-

schiedene Eintrittszeiten für ihre deutliche Unterscheidung gesorgt werden. Im übrigen ist der Verlauf derselbe, wie bei der einfachen Fuge. Es sind gleichsam vier ineinander gearbeitete Fugen.

Zweitens, indem man jedes Thema für sich und in Verbindung mit den anderen durchführt. Man beginnt mit einer Durchführung des ersten Themas. Dann widmet man wieder eine Durchführung dem zweiten Thema. Die dritte Durchführung gehört dem ersten und zweiten Thema. Hiermit ist eine Doppelfuge hergestellt. Die vierte Durchführung gehört dem dritten, die fünfte dem ersten, zweiten und dritten Thema. Die sechste Durchführung gehört dem vierten, die siebente endlich allen vier Themen. Man sieht, daß bei diesem gründlichen Verfahren die Zahl der Durchführungen mehr als verdoppelt werden muß. Indessen ist diese Form vollkommen logisch, und kann an irgend einer Stelle grade die passende sein.

Abgekürzt und ziemlich ebenso deutlich erscheint diese Form, wenn man die Einzeldurchführungen der Themata, mit Ausnahme des ersten, wegläßt. Es bleiben dann vier Durchführungen, für das erste, für das erste und zweite, für das erste, zweite und dritte, für alle vier Themata.

Drittens, wenn man die erste Durchführung für zwei, die zweite für die beiden anderen, die dritte für alle vier bestimmt. Dadurch verzichtet man zwar auf manche Kombination, bewahrt aber die Dreizahl der Durchführungen, ohne daß die Klarheit erheblich leidet.

Eine Fuge dieser letzten Art folgt hier als Musterbeispiel.

Die große Kombinationsfähigkeit des vierfachen Kontrapunkts ergibt natürlich, neben den hier angeführten Hauptformen, noch zahlreiche Nebenformen. Doch ist es um so weniger nötig, hier auf diese einzugehen, als die vierfache Fuge, wegen der außerordentlichen Schwierigkeiten der Herstellung des geeigneten Materials, zu den seltensten Erscheinungen gehört. [1]) Im freien Satz und in
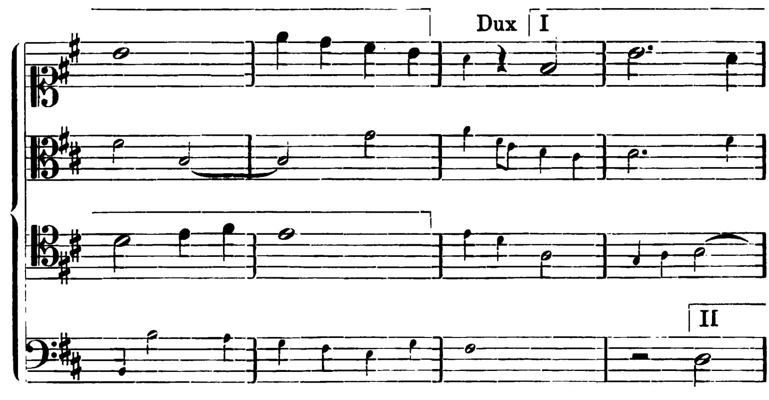
[1]) Ein als Kunstwerk bedeutsames Beispiel einer Quadrupelfuge ist in der ganzen Musikliteratur kaum aufzuweisen. Das Finale der Mozartschen „Jupiter"-Symphonie nähert sich allerdings der Quadrupelfuge, ist aber doch mit anderen Formelementen stark untermischt. Der Lernende wende nicht zu viel Zeit an die Lösung derartiger Aufgaben. (D. H.)

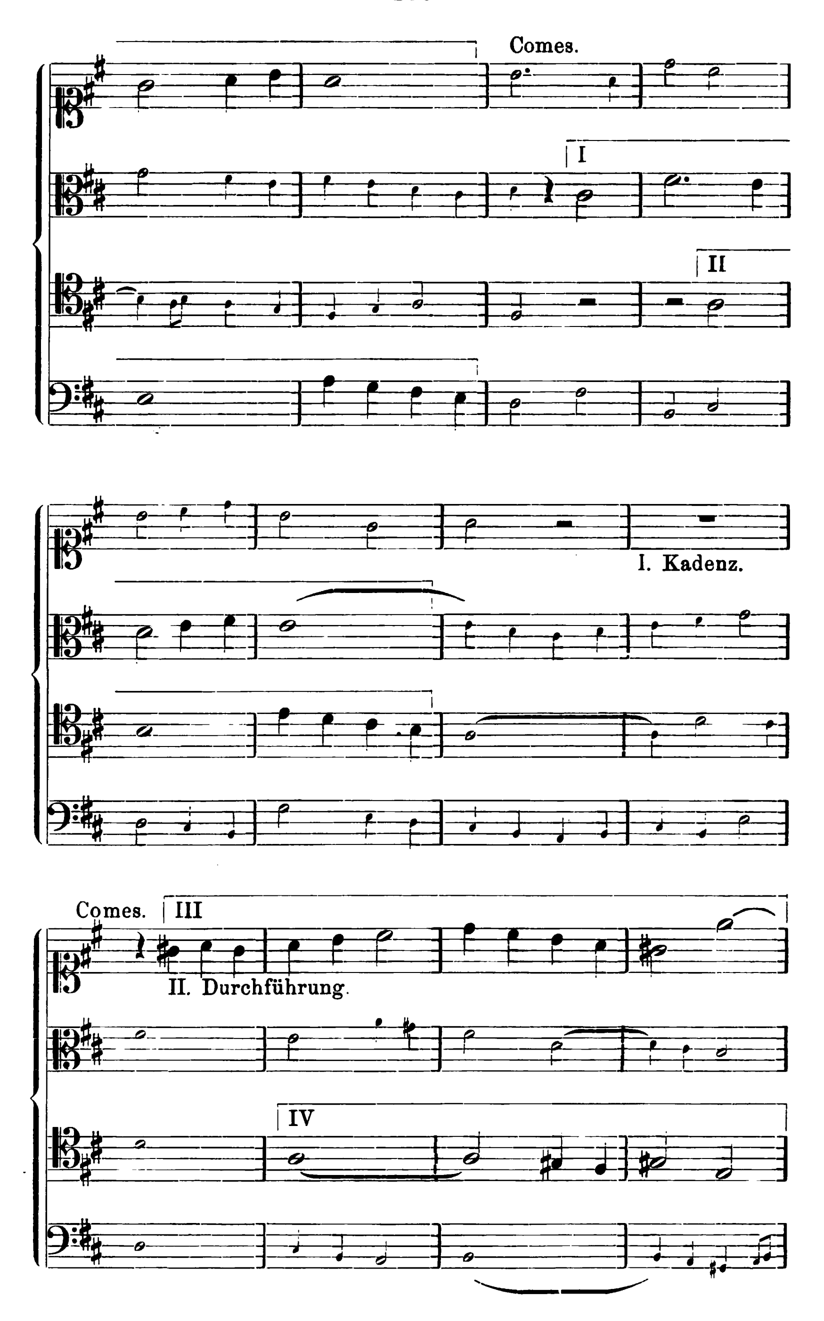
der Instrumentalmusik ist sie natürlich leichter, zumal sich hier Mittel finden, die Schwierigkeiten des wirklich vierfachen Kontrapunkts zu umgehen.
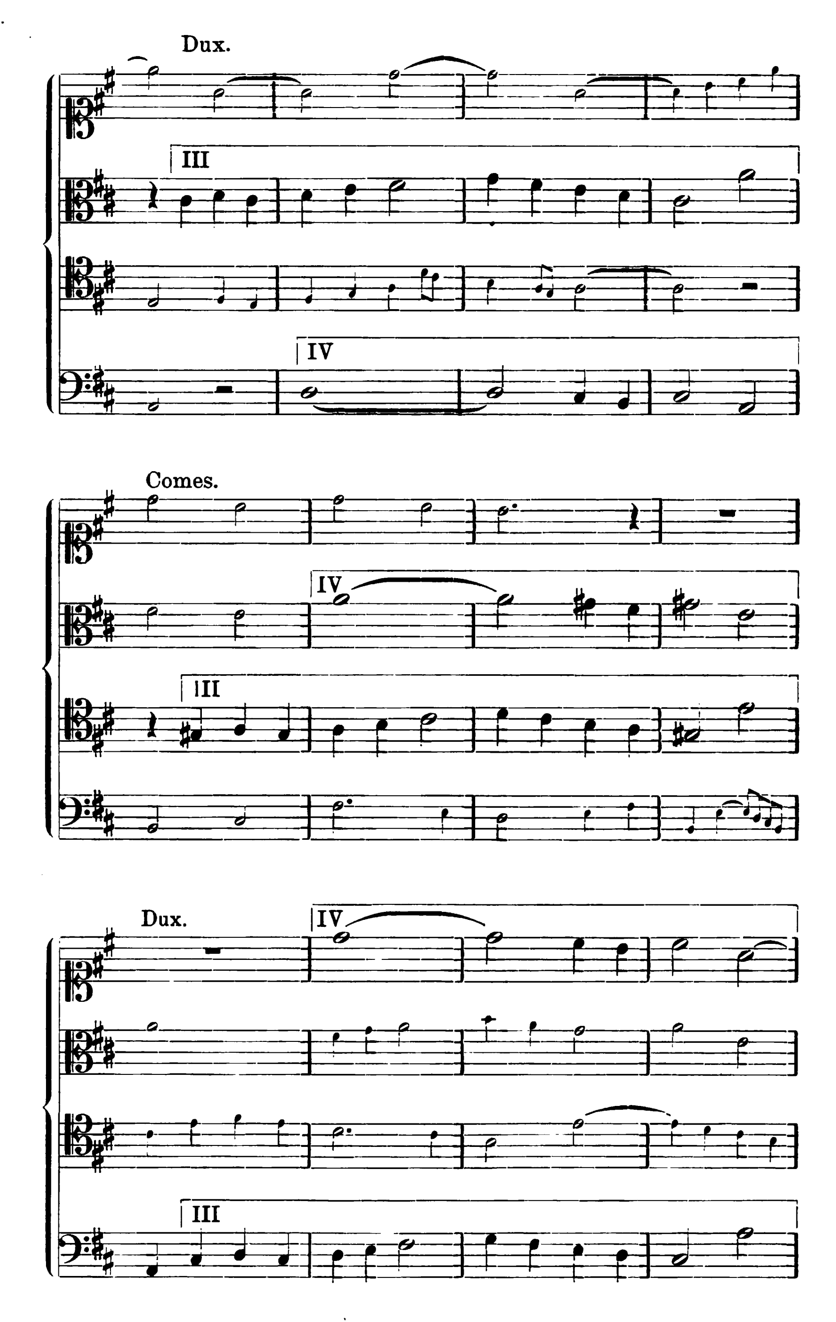
Zweiundvierzigste Aufgabe.
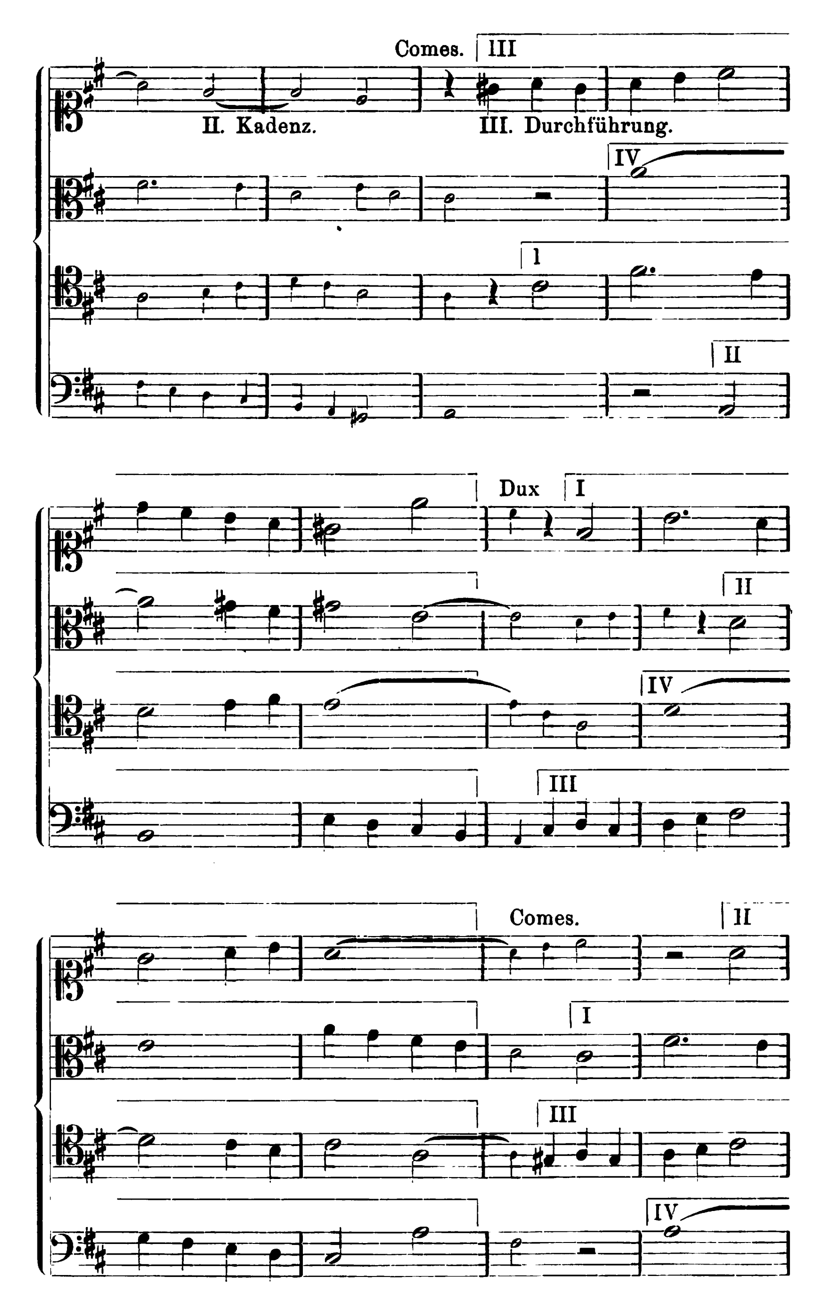
Eine Quadrupelfuge, nach der unter „Drittens“ mitgeteilten Art.
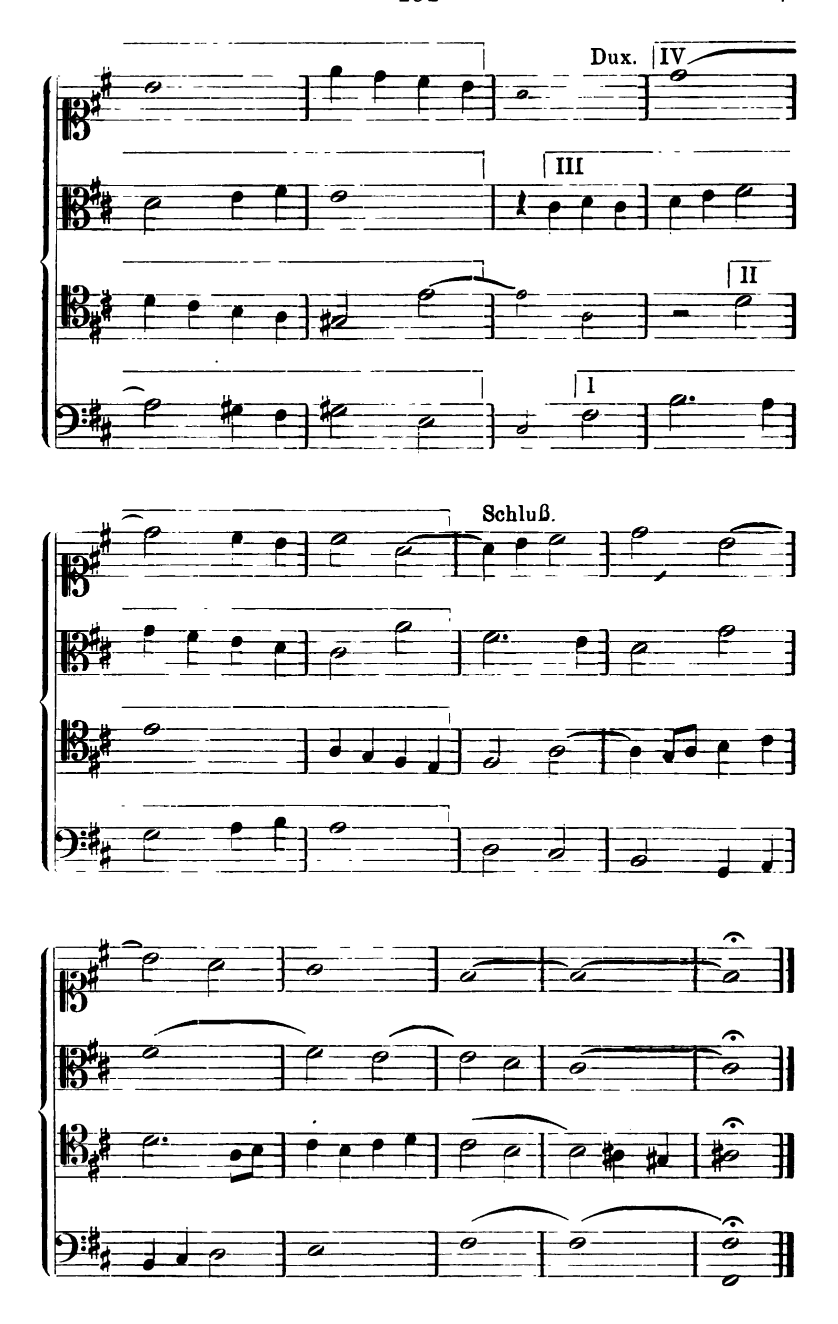
Muster 48. Quadrupelfuge.




Comes.
I
II
I. Kadenz.
Comes.
III
II. Durchführung.
IV


Dux.
III
IV
Comes.
IV
III
Dux.
IV
III


Comes.
III
II. Kadenz.
III. Durchführung.
IV
I
II
Dux
I
II
IV
III
Comes.
II
I
III
IV


Dux.
IV
III
II
I
Schluß.

C. Die Lehre vom Kanon im strengen Satz.

§ 50.

Kanon.

Eine stetig durchgeführte Nachahmung heißt Kanon. Im Kanon wird also nicht nur das Thema der vorangehenden Stimme nachgeahmt, sondern auch der Kontrapunkt, der Kontrapunkt des Kontrapunkts usw., solange eben der Kanon währt. Die Stimmen des Kanons haben also gleichen Inhalt, unterscheiden sich nur durch den verschiedenen Eintrittspunkt und durch das Intervall der Nachahmung, sofern dieses nicht Einklang oder Oktave ist. In diesem letzten Falle findet gar kein Unterschied in dem tonischen Gehalt der Stimmen statt. Ist das Intervall der Nachahmung aber ein anderes, so zeigt sich dieselbe Verschiedenheit, die wir von der gewöhnlichen Imitation her kennen.

Der Kanon ist die schwierigste Form der Nachahmung. Auf seinem Gebiete finden sich auch die größten Künsteleien der kontrapunktischen Schreibart. Diese Künsteleien gehören aber nicht in die Kompositionslehre, sondern in eine Sammlung musikalischer Kuriositäten. Es ist nicht wahr, daß ihre Ausübung dem Komponisten irgend welchen Nutzen bringt.

Die für die Kompositionslehre wesentliche und erfolgreiche Unterscheidung der verschiedenen Arten des Kanons ist die in

1) Kanons, welche mit den Hilfsmitteln des einfachen Kontrapunkts herzustellen sind, und

2) Kanons, welche den Gebrauch des doppelten oder mehrfachen Kontrapunktes verlangen.

Übrigens wird hier diese Einteilung, behufs Erleichterung für den Schüler, derjenigen nach der Stimmenzahl untergeordnet. Es wird also mit dem zweistimmigen Kanon im einfachen und doppelten Kontrapunkt begonnen, und es folgen dann die gleichen Arbeiten im mehrstimmigen Satz.

§ 51.

Der Gesellschaftskanon.

Seine Popularität dankt der Kanon dem sogenannten Gesellschaftskanon, einem beliebten Spiel musikalischer Geselligkeit,

welches mit den Schwierigkeiten des doppelten Kontrapunkts wenig oder gar nichts zu tun hat. Die Herstellung dieses Kanons besteht in der Bildung einer Melodie, deren Abschnitte zusammen und in einzelnen Teilen einen harmonischen Satz bilden. Es sind immer so viele Abschnitte der Melodie, wie die Zahl der Stimmen beträgt. Dieser Kanon wird fast immer im Einklang komponiert, also für gleiche Stimmgattung, daher genügt auch zu seiner Abfassung die Kenntnis der Harmonielehre. Vereinigen sich dennoch zu einem so abgefaßten Kanon verschiedene Stimmgattungen in verschiedenen Oktaven, so übersieht eben das gesellige Vergnügen kleine Übelstände, die sich etwa daraus ergeben könnten.

Die Lehre vom Kontrapunkt im freien Satz wird auf diese Form zurückzukommen haben. Artige Beispiele dieser Gattung haben wir von Hiller, Haydn, Mozart, Hellwig und vielen anderen. Ihre Entstehung danken sie meist fröhlicher Tischgenossenschaft.
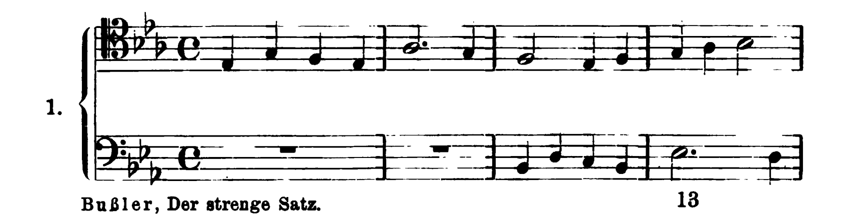
Der zweistimmige Kanon im strengen Satz.

§ 52.
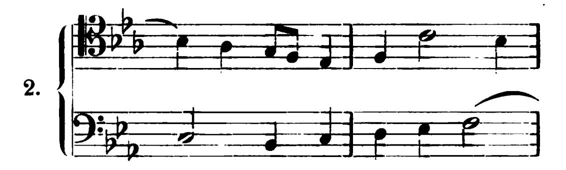
Der zweistimmige Kanon im einfachen Kontrapunkt. Abbrechender Kanon. — Unendlicher Kanon.

70. Die eine Stimme beginnt mit einem Thema der Art, wie wir es zu allen Imitationen gebraucht haben, die zweite ahmt dieses in einem beliebigen Intervall nach, während die zuerst aufgetretene Stimme zur Nachahmung kontrapunktiert.
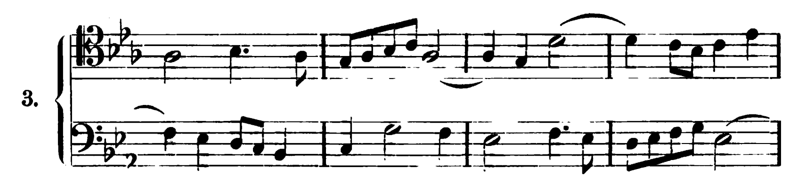
Muster 49. Ionisch.



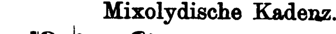
Die nachahmende Stimme übernimmt nun den Kontrapunkt, und die vorangehende Stimme kontrapunktiert abermals dazu.
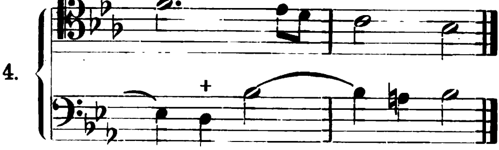


Dasselbe Verfahren wird nach dem Grade der Neigung oder des Interesses an der Arbeit fortgesetzt; hier noch zweimal:



Alsdann wird die Nachahmung an einer beliebigen Stelle abgebrochen und eine freie Kadenz beider Stimmen angehängt. Diese Kadenz geschieht in der Haupttonart, wenn man sich den Kanon als selbständiges Musikstück vorstellt, in einer beliebigen, gerade naheliegenden Tonart, wenn man sich den Kanon als Bestandteil eines größeren zusammenhängenden Satzes denkt.


Mixolydische Kadenz.



Bei + hört die Nachahmung des Basses auf, ist also der eigentliche Kanon beschlossen. Was folgt, ist freier Schluß.

Man sieht, der doppelte Kontrapunkt bleibt hier ganz aus dem Spiele.

Dreiundvierzigste Aufgabe.
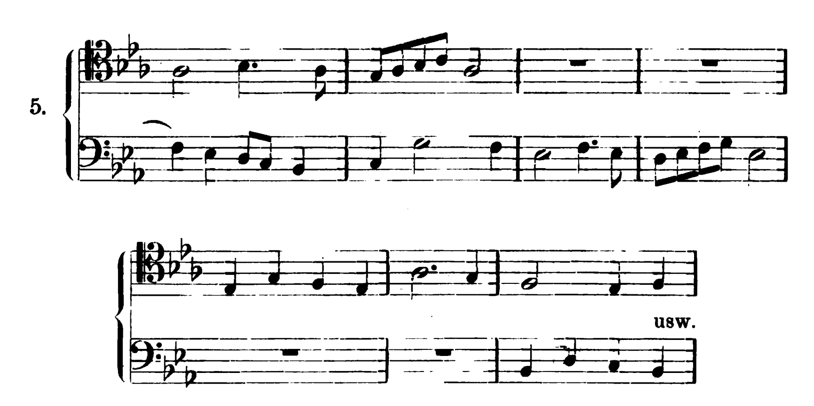
Bilde zahlreiche Kanons dieser Art.

Unendlich wird ein Kanon, wenn man ihn so einrichtet, daß er, ohne die Nachahmung jemals aufzugeben, sich von einem gewissen

Takte an immer wiederholen kann. Zu diesem Zwecke muß man die vorangehende Stimme an einer geeigneten Stelle in ihren Anfang zurückführen.

Das leichteste Verfahren, dies möglich zu machen, besteht in der Einführung von Pausen, während die nachahmende Stimme zu Ende geht; nach diesen Pausen beginnt dann der Kanon in derselben Stimmordnung von neuem.

So hätte in unserem Beispiel der Tenor mit dem achten Takte aufhören, dann zwei Takte pausieren können, während der Baß die beiden letzten Takte des Tenors nachahmt, endlich von vorn anfangen können, während der Baß die beiden Takte Pause nachahmt.
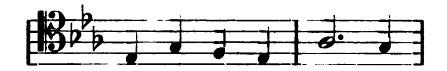


Diese Art, einen Kanon unendlich zu machen, ist allerdings sehr bequem, läßt sich aber selten mit den Ansprüchen eines vernünftigen Zusammenhanges vereinigen. Man wird also genötigt sein, sich die Aufgabe etwas zu erschweren, indem man zu der letzten Nachahmung, statt der Pausen, einen Kontrapunkt sucht, der gleichzeitig zu dem Wieder-Anfang des Kanons stimmt. Die Herstellung eines solchen Kontrapunkts bietet allerdings alle Schwierigkeiten des doppelten Kontrapunkts. Da aber das Wesen des doppelten Kontrapunkts in der Umkehrungsfähigkeit besteht, diese jedoch bei dieser Aufgabe nicht in Betracht kommt, hat man es auch hier noch nicht mit dem doppelten Kontrapunkt zu tun.

Versuchen wir nun, unseren obigen Kanon unendlich zu machen, indem wir in die Lücke unseres letzten Beispieles einen geeigneten
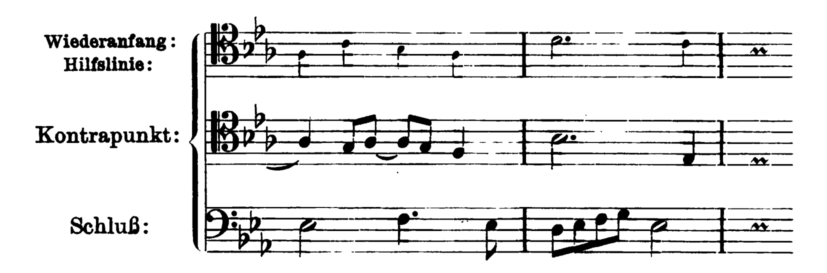
Kontrapunkt setzen. Dieser Kontrapunkt muß als Oberstimme zu dem Basse:



ferner muß er als Unterstimme zu dem Wiederanfang des Tenors:
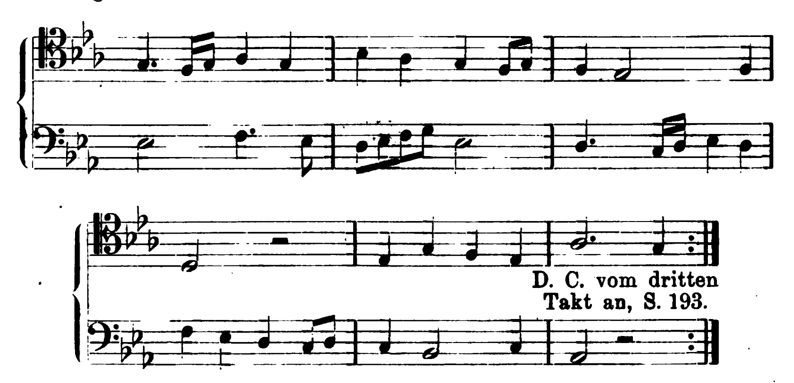


passen, aber in der Transposition der Unterquarte, da doch die Nachahmung in der Unterquarte geschieht. Beide Bedingungen stellen sich vereinigt in Noten dar, wenn man die Oberstimme in die Oberquarte transponiert:



Hier ist der Wiederanfang des Tenors um eine Quarte höher notiert, um das Verhältnis der Nachahmung in der Unterquarte herzustellen, während der Schluß des Basses unverändert geblieben ist. In der Mitte ist der zu schreibende Kontrapunkt im richtigen Verhältnis zu beiden Stimmen gesetzt. Dieses Verfahren erleichtert die Ausführung in hohem Grade, indem es die Schwierigkeit anschaulich feststellt. Hier zeigt es indessen ein sehr unbefriedigendes Resultat. Denn dieser Kontrapunkt mit seinen Einklängen und rhythmischen Unbeholfenheiten möchte kaum verwendbar erscheinen. Die Aufgabe ist in diesem vorliegenden Fall eben zu schwer. Es gibt aber auch Fälle, in denen es gradezu unmöglich ist, einen geeigneten Kontrapunkt zu bilden.

In solchen Fällen führt man den Kanon weiter, bis sich eine geeignetere Stelle findet. In unserem Beispiel würde sich das etwa auf folgende Art machen:



Bei diesem Verfahren sucht man der Wiedereinführung des Anfangs immer näher zu kommen. Pausen vor dem Wiederbeginn sind zu empfehlen. Bisweilen unvermeidlich ist die Anwendung kleinerer Pausen auch im Verlaufe. Man suche nur, sie möglichst geschmackvoll anzubringen. Man erleichtert sich diese Arbeit durch den immerwährenden Gebrauch einer Hilfslinie.

Doch ist auch das letzte Ergebnis noch kein günstiges. Das gegebene Beispiel zeigt also, daß wir uns an dieser Stelle eines unendlichen Kanons im einfachen Kontrapunkt vor einer erheblichen kombinatorischen Schwierigkeit befinden. Aber — es gibt ein Mittel diese Schwierigkeit sehr zu verringern, und zwar besteht dies darin, daß man sich zu unendlichen Kanons dieser Art nur der weiteren Intervalle bedient, z. B. der Oktave, None, Dezime, usw. engere Intervalle als die Sexte ganz vermeidet, und dementsprechend nicht für benachbarte, sondern für getrennte Stimmgattungen schreibt, z. B. für Sopran und Tenor, Alt und Baß. Dadurch wird es auch leichter, der Melodie des Kanons eine gewisse Ausdehnung zu geben, während man bei den engeren Intervallen der Nachahmung meist gezwungen ist, die Stimmen im kleinen Raum hin und her zu führen, zu Kreuzungen und rhythmischen Unbeholfenheiten zu greifen.

Vierundvierzigste Aufgabe.

Unendliche Kanons in weiten Intervallen zu bilden.
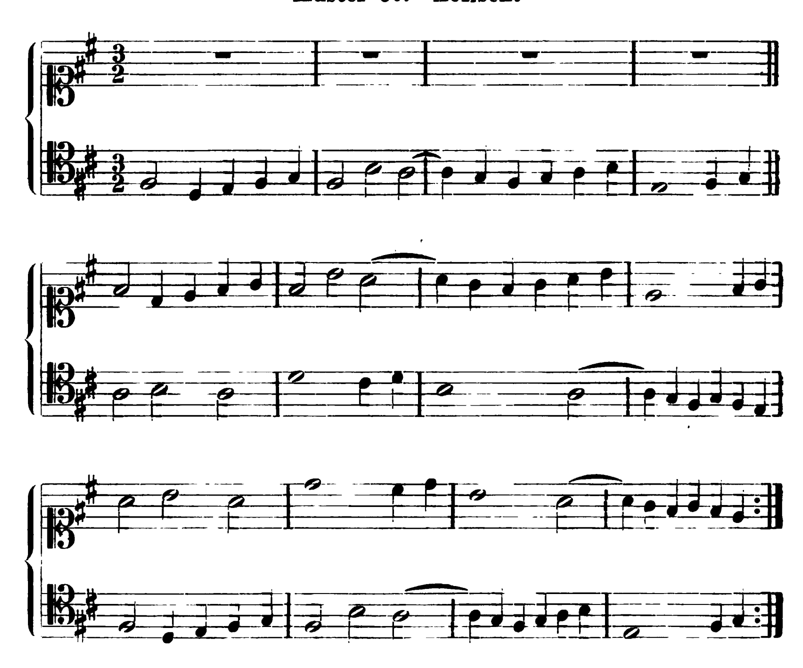
§ 53.
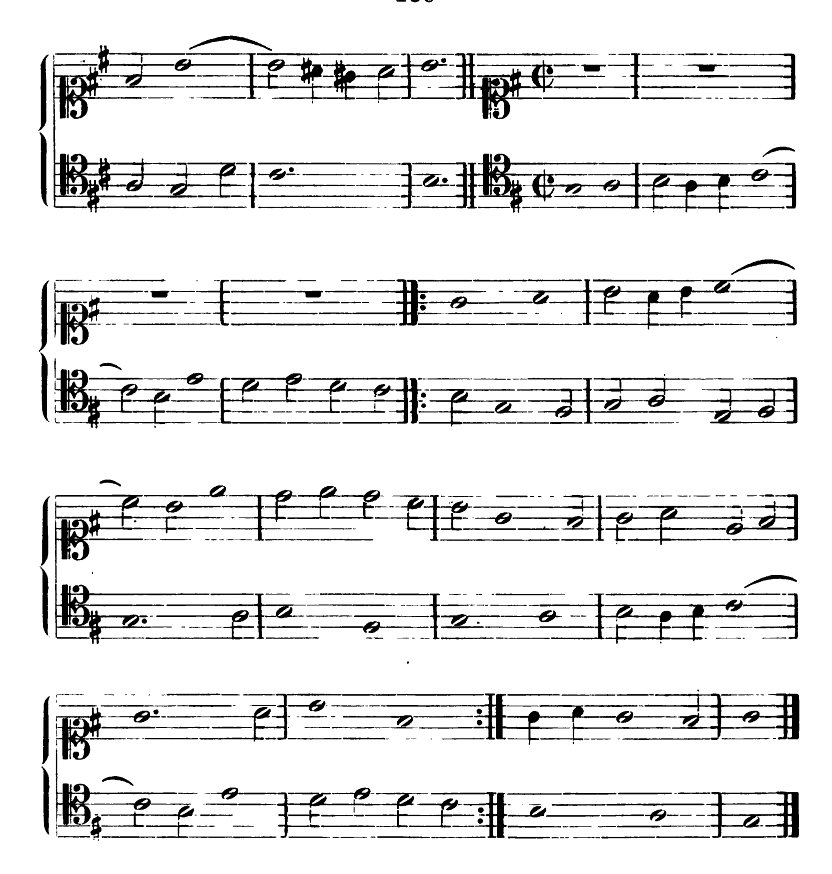
Der zweistimmige unendliche Kanon im doppelten Kontrapunkt.

Bedeutend leichter als die vorige Aufgabe ist die Bildung eines unendlichen Kanons von zwei Abschnitten im doppelten Kontrapunkt der Oktave.

71. Hier trägt die eine Stimme einen Satz vor (Takt 1—4), den die andere nachahmt, während die erste im doppelten Kontrapunkt der Oktave kontrapunktiert (T. 4—8). Darauf nimmt die nachahmende Stimme den Kontrapunkt, und die erste wieder den Anfang, welches Spiel sich beliebig oft wiederholt (T. 8—12). Eine frei angehängte Kadenz beschließt die Arbeit (T. 12—15).

Muster 50. Äolisch.





Fünfundvierzigste Aufgabe.

Bilde Kanons

1) in der Oktave in zwei Abschnitten mit angehängtem freien Schluß.

72. Wählt man ein anderes Intervall der Nachahmung als die Oktave, so muß man den Kanon nach demjenigen doppelten Kontrapunkt, den die Umkehrungsfähigkeit in diesem Intervall bedingt, setzen.

Da die Umkehrung eine gegenseitige ist, so ist der doppelte Kontrapunkt nicht der des Intervalles der Nachahmung, sondern desjenigen Intervalles, welches sich aus der beiderseitigen Umkehrung der Stimmen, nach dem Intervall der Nachahmung, ergibt.

Demnach gehört zu dem

Kanon in der Sekunde (None)	der dpp. Kp. d. Terz (Dezime)
Kanon in der Terz (Dezime)	der dpp. Kp. d. Quinte (Duodez.)
Kanon in der Quarte	der dpp. Kp. d. Septime (Quartdez.)
Kanon in der Quinte	der dpp. Kp. d. None
Kanon in der Sexte	der dpp. Kp. d. Quarte (Undezime)
Kanon in der Septime	der dpp. Kp. d. Sexte (Terzdezime).
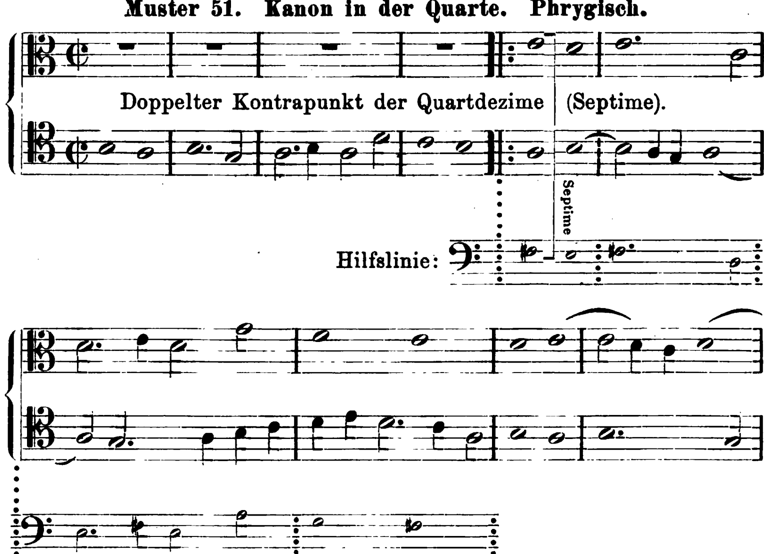
Ahmt man z. B. in der Sexte nach, so bedarf man des doppelten Kontrapunkts der Quarte (Undezime), denn rechnet man von einem Tone gleichzeitig eine Sexte nach oben und eine Sexte nach unten, so liegt der höchste Ton vom tiefsten eine Undezime entfernt. Man erleichtert sich die Arbeit durch eine Hilfslinie, welche die Umkehrung der gegebenen Stimme enthält, im Intervall des anzuwendenden doppelten Kontrapunkts.
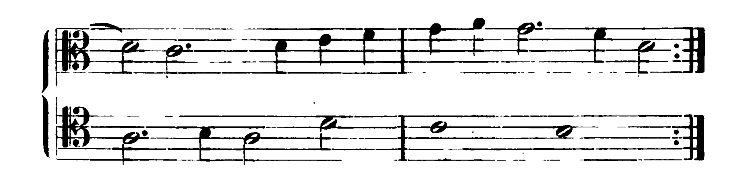
Fünfundvierzigste Aufgabe.

2) einzelne unendliche Kanons in der Quarte, Quinte, Sexte zu bilden.

Auch hier wird die Arbeit leichter und unterhaltender, wenn man diese Intervalle zur Undezime, Duodezime, Terzdezime erweitert, und getrennte Stimmpaare anwendet.

Muster 51. Kanon in der Quarte. Phrygisch.
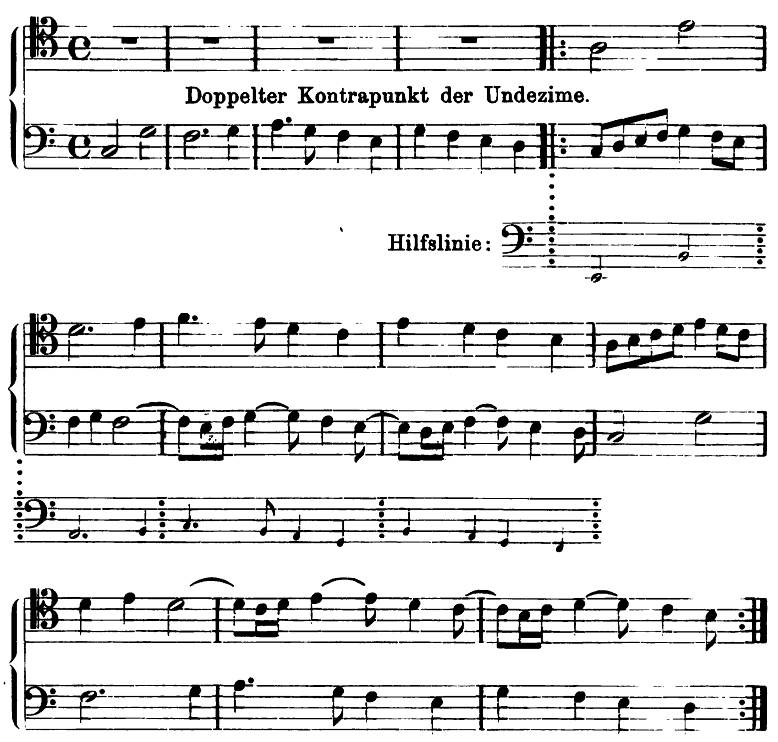




Kanon in der Quinte. Mixolydisch.

Doppelter Kontrapunkt der None.

None

Kanon in der Sexte. Ionisch.



Da beim doppelten Kontrapunkt der Quarte (Undezime) die einzige Konsonanz die Sexte ist, so liefert dieser Kontrapunkt auch nichts weiter, als mehr oder weniger verhüllte Sextenparallelen.
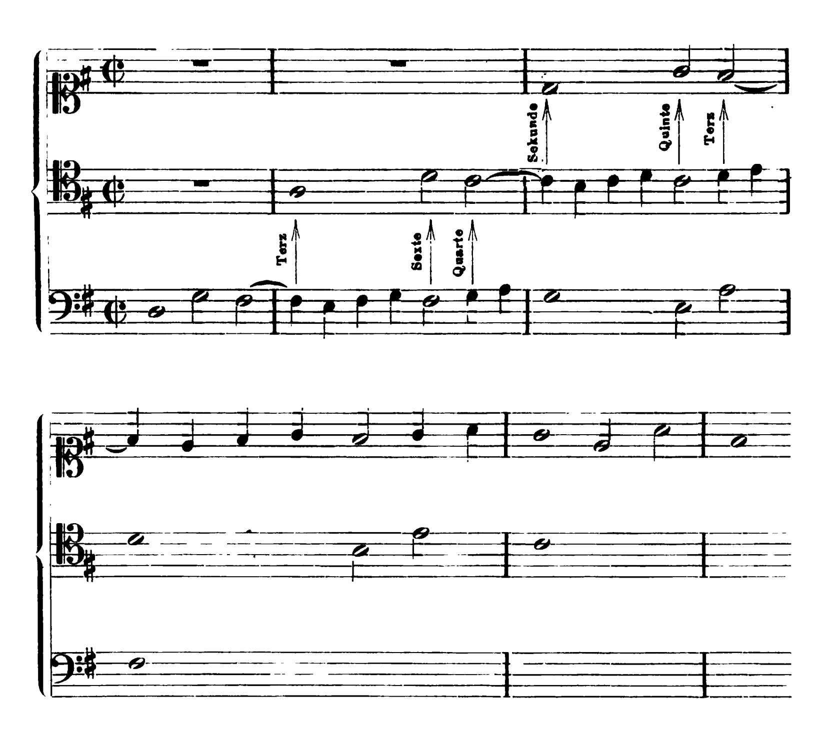
Der dreistimmige Kanon im strengen Satz.

§ 54.

Der dreistimmige Kanon im einfachen Kontrapunkt.

Der dreistimmige Kanon wird im einfachen Kontrapunkt gebildet, sobald die Abschnitte der durchgeführten Melodie das gegenseitige Verhältnis von Ober- und Unterstimme nicht wechseln, also in allen Fällen, wo die Stimmordnung von unten nach oben, oder von oben nach unten fortschreitet. Das Intervall der Nachahmung

ist gleichgültig, doch sind verschiedene Intervalle der Nachahmung so schwer durchzuführen, daß dem Schüler diese Arbeit hier erlassen bleibt. In dem folgenden Kanon in Quinte und Quarte z. B. besteht die große Schwierigkeit darin, daß jeder Ton des Kontrapunkts zu zwei Tönen stimmen muß, die sich gegenseitig im Intervall einer Sekunde befinden, sowohl als Terz wie Sekunde, als Sexte wie als Quinte usw. zur nachahmenden Stimme passen muß.



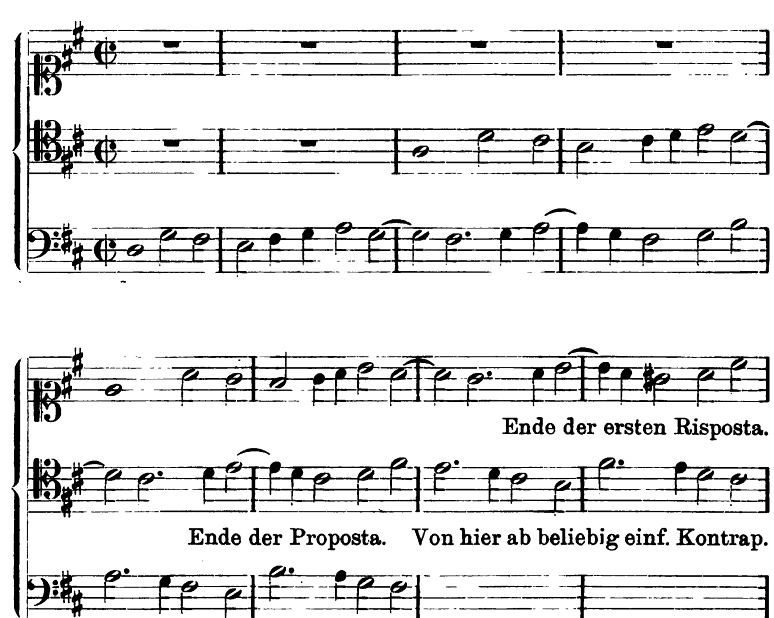
Die Arbeiten des Schülers mögen sich demnach auf Kanons in gleichen Intervallen, hauptsächlich Oktaven beschränken. Dreistimmige Kanons unendlich zu machen ist sehr schwer. Man erleichtert es sich durch den Gebrauch von Pausen. Auch der vorstehende Kanon in ungleichen Intervallen läßt sich leicht unendlich machen, wenn man den Baß auf dem Schlußton des Soprans von vorn anfangen, und bis dahin pausieren läßt.

Sechsundvierzigste Aufgabe.
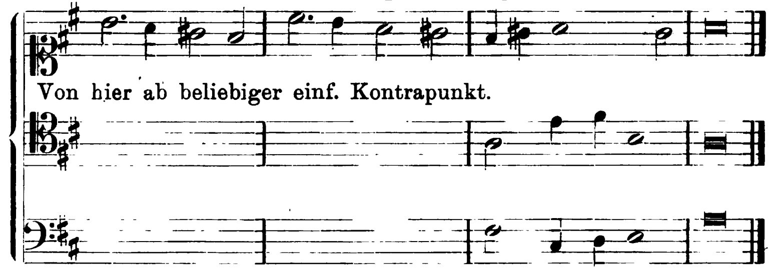
Bilde dreistimmige Kanons mit grader Stimmordnung und in gleichen Intervallen in abbrechender und unendlicher Form.

Muster 52. Dreistimmige Kanons im einfachen Kontrapunkt.
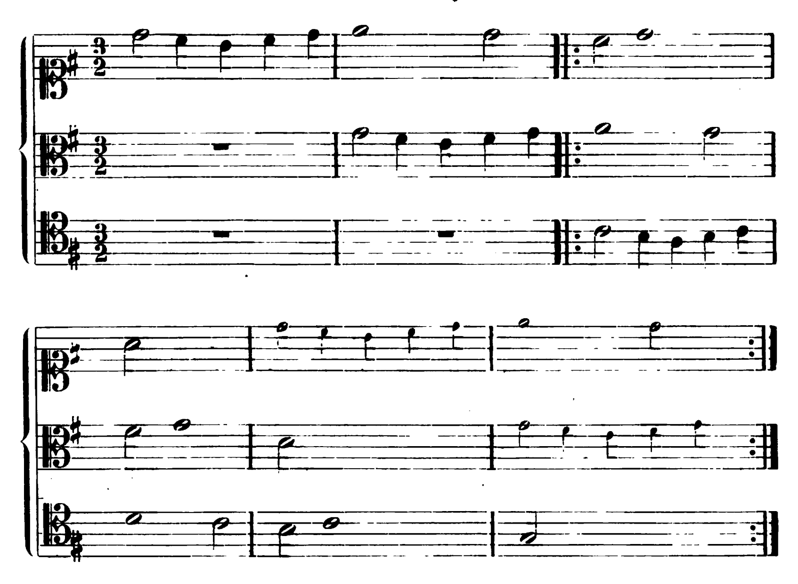
Kanon in der Quinte.
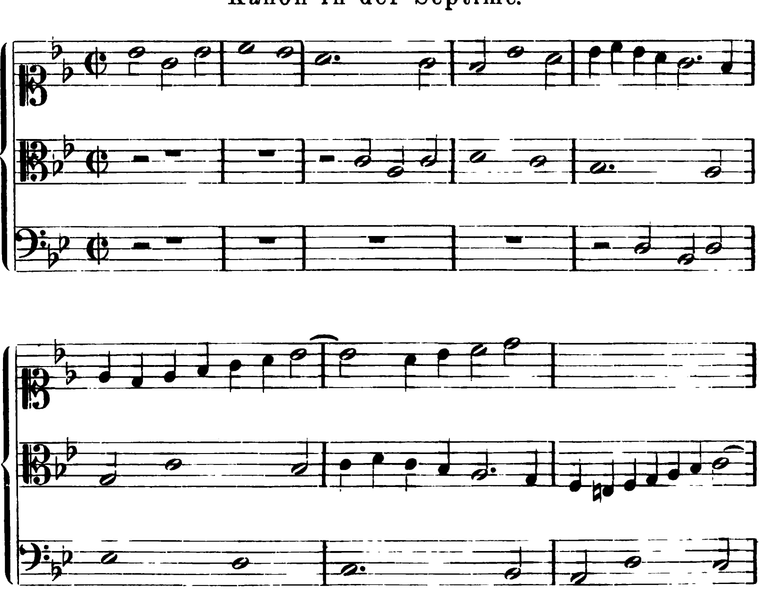


Ende der zweiten Risposta. Angehängter Schluß.
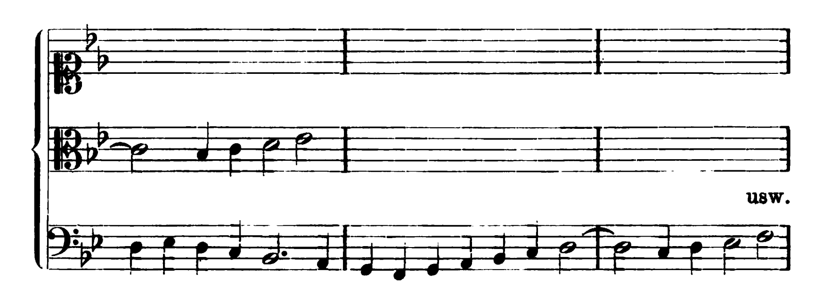


Kanon in der Quinte.



Kanon in der Septime.





Kanon in der Sekunde.

usw.

usw.

§ 55.

Der doppelte Kontrapunkt im dreistimmigen Kanon.

Bei vermischter Stimmordnung bedient man sich des doppelten Kontrapunkts, weil die Stimmen ihre gegenseitige Lage ändern. Des dreifachen Kontrapunkts bedarf man hierzu nicht, denn die Versetzungen desselben kommen hier nicht vor. Folgendes Schema, in dem die römischen Ziffern die Abschnitte des Kanons bezeichnen, stellt dieses Verhältnis dar:

I	II	III	IV usw.		
		I	II	III	IV usw.
	I	II	III	IV usw.	

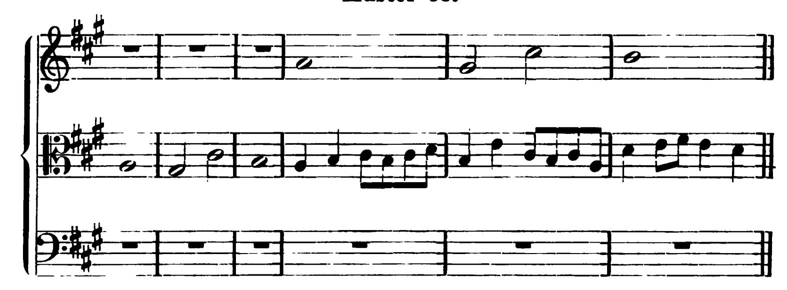
Man sieht hieraus, daß I zu II, und II zu III im doppelten Kontrapunkt stehen muß, aber nicht I zu III, es brauchen also nicht die drei Abschnitte einen in allen Stimmen umkehrungsfähigen Satz, einen dreifachen Kontrapunkt, zu bilden. Wenn man also den dritten Abschnitt zum zweiten kontrapunktiert, ist man nicht genötigt auf die Umkehrungsfähigkeit der, mit dem ersten Abschnitt zuletzt eintretenden Stimme Rücksicht zu nehmen.

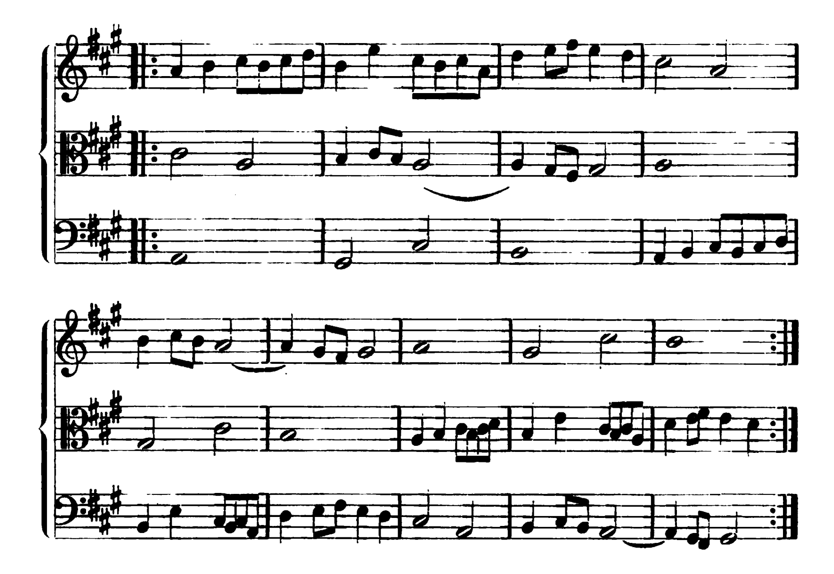
§ 56.

Der dreistimmige Kanon im dreifachen Kontrapunkt in drei Abschnitten.

Dagegen ist der dreifache Kontrapunkt nötig bei einem unendlichen dreistimmigen Kanon in drei Abschnitten. Man bildet die Nachahmungen in der Oktave, weil andere Intervalle auch andere Kontrapunkte nötig machen würden, die zu große Schwierigkeiten bieten.

Muster 53.





Siebenundvierzigste Aufgabe.

Bilde dreistimmige Kanons in der Oktave in drei Abschnitten im dreifachen Kontrapunkt der Oktave.

Schreibt man dreistimmige Kanons, gleichviel in welchem Intervall, aber bei grader Stimmordnung im dreifachen Kontrapunkt der Oktave, so kann man die so gebildeten Sätze in allen Umkehrungen, die der dreifache Kontrapunkt zuläßt (§ 39) wiederholen, und so zusammenhängenden größeren Kompositionen zugrunde legen. Es ergibt sich dieses als selbstverständlich aus der Natur des dreifachen Kontrapunkts.
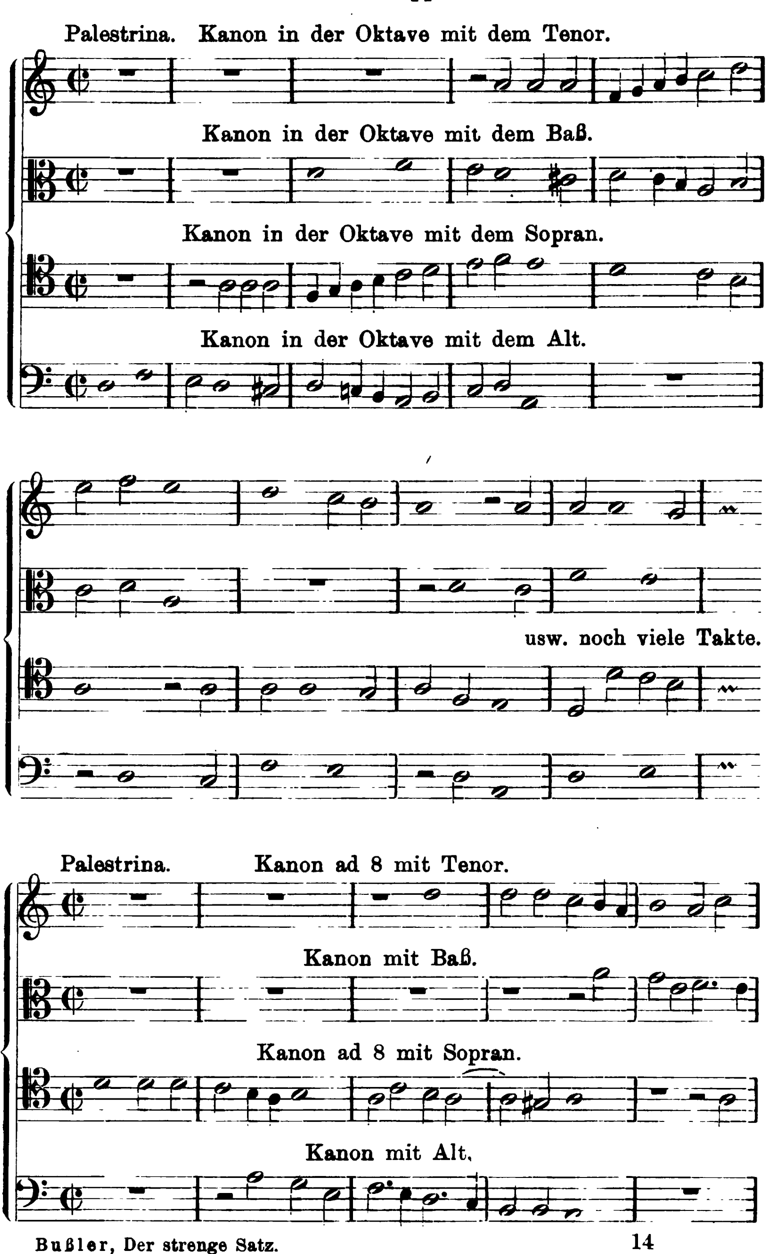
Der vierstimmige Kanon im strengen Satz.
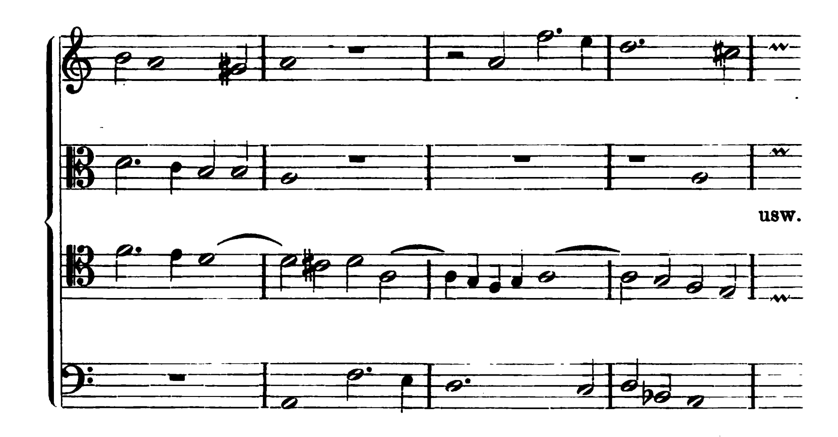
§ 57.

Der Doppelkanon.

Ein Kanon, in dem zwei Stimmen mit einem Doppelthema vorangehen, und zwei andere Stimmen ebenso folgen, heißt Doppelkanon. Solange im Doppelkanon die natürliche Stimmordnung behauptet wird, bedarf es auch zu seiner Durchführung nicht des doppelten Kontrapunkts.

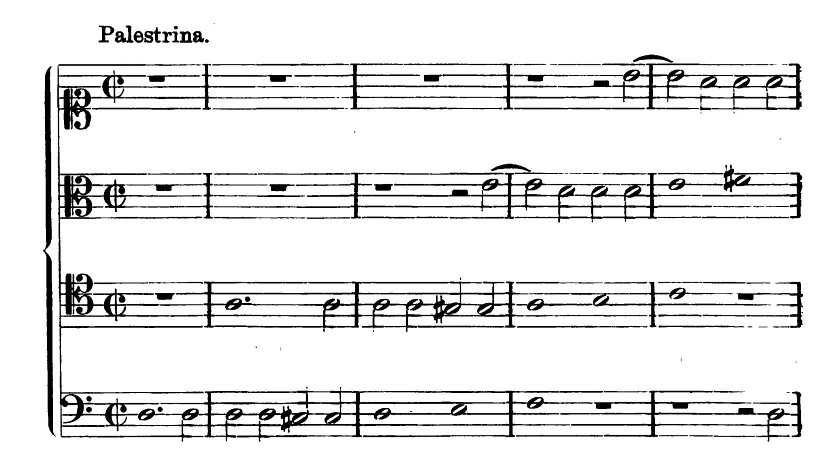
Muster 54. Doppelkanon.
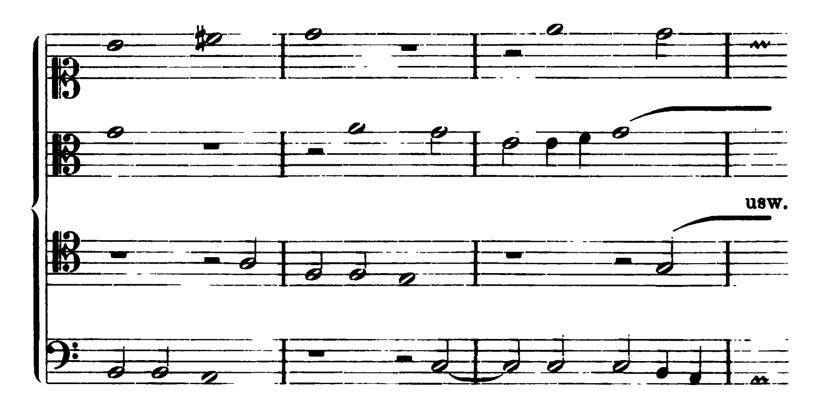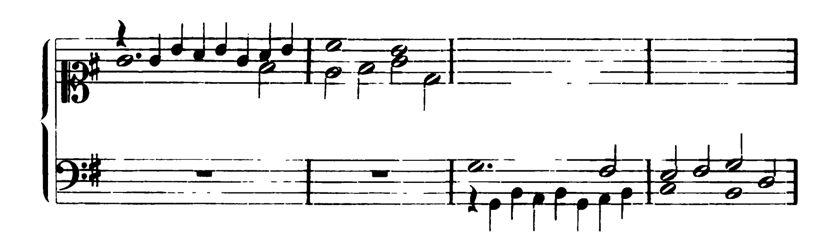




Die vorstehend mitgeteilten Doppelkanons von Palestrina werden von den beiden Unterstimmen eingeführt und von den beiden Oberstimmen nachgeahmt. Selbstverständlich ist das umgekehrte Verfahren ebenso ausführbar. In dem folgenden Beispiel desselben Meisters führen Baß und Tenor unter sich und ebenso Alt und Sopran unter sich einen Kanon durch. Beiläufig sei bemerkt, daß wir in den ersten Tönen dieses Satzes den Anfang von Mozarts Requiem erkennen.

Palestrina.





Ohne große Schwierigkeit läßt sich eine Abweichung in der Stimmordnung erreichen, wenn man den zweistimmigen Satz im doppelten Kontrapunkt abfaßt, und in der Nachahmung die Stimmordnung umkehrt.
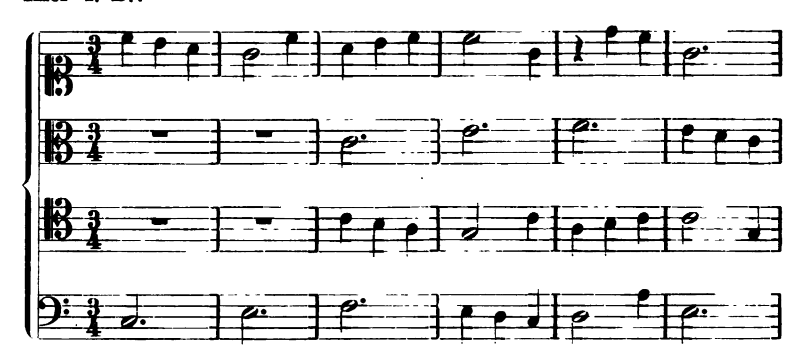


Dazu bedarf es also nur des doppelten Kontrapunkts; denn es wechseln immer nur zwei Stimmen ihre gegenseitige Lage. Aber selbst der doppelte Kontrapunkt wird hier dadurch erleichtert, daß man manche Intervalle gebrauchen kann, die sonst nicht gut anwendbar sind, weil sie hier immer unter Deckung anderer Stimmen auftreten.

Dergleichen Kombinationen können sich wohl einmal ergeben. Als Schulaufgabe haben sie keine Bedeutung.

Der vierfache Kontrapunkt ist im Doppelkanon auch dann noch entbehrlich, und höchstens der Gebrauch des doppelten Kontrapunkts erforderlich, wenn die Stimmen ihre gegenseitige Lage gänzlich ändern.

Hier z. B.:



ist es **nicht** nötig, den zweiten Abschnitt gegen die Nachahmung des ersten umkehrungsfähig zu machen, weil eine solche gegenseitige Umkehrung gar nicht stattfindet. Die einzige Umkehrung, die nötig, ist die innerhalb des gleichzeitigen Stimmpaares.

Achtundvierzigste Aufgabe.

Einige Doppelkanons in der Oktave zu bilden.
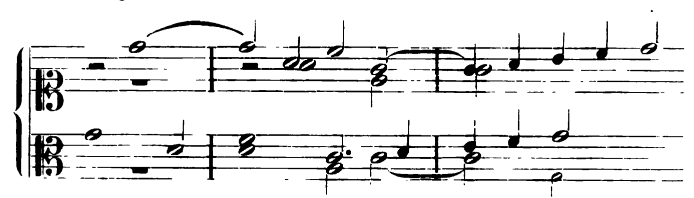
§ 58.

Der freie Kanon.
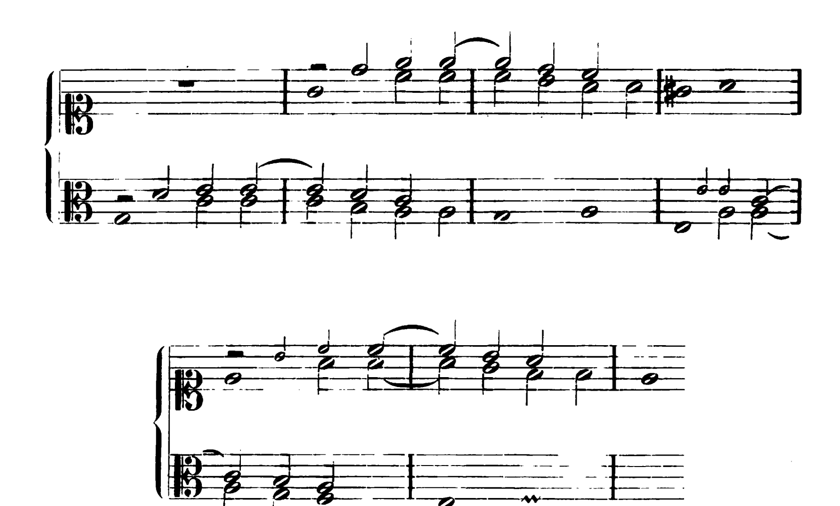
Kanon und Freiheit stehen ihrer Natur nach im Widerspruch. Doch gibt es zwei Arten den Kanon scheinbar zu erhalten, ohne sich der ganzen Strenge seiner Gesetze zu unterwerfen.

1) Die alten Meister des strengen Satzes bedienten sich häufig der Freiheit, den Kanon zwischen zwei Stimmen zwar durchzuführen, in der oder den andern aber nur die Einsätze hervorzuheben, und so das Ohr gewissermaßen zu täuschen.

Im achtstimmigen „Stabat mater“ von Palestrina findet sich z. B. folgender freie Kanon:



Hier dauert der Kanon zwischen Tenor und Sopran beinahe drei Takte, die erste Note des Soprans ist ein wenig verlängert, sonst ist der Kanon streng. Die beiden anderen Stimmen markieren nur den Einsatz. — Gleich auf dieses Sätzchen folgt ein ebenso freier kleiner Doppelkanon:



Man sieht, daß Baß und Alt ihren Kanon fast streng durchführen, während Tenor und Sopran einen Kanon nur eben andeuten.
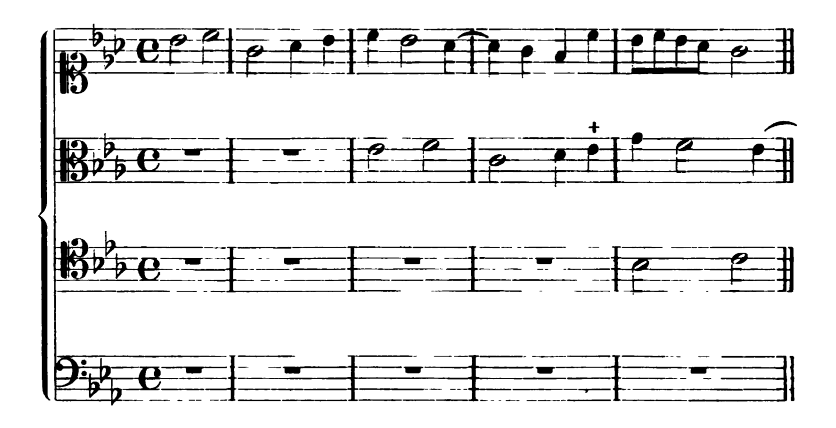
2) Es gibt aber noch eine andere Freiheit in der Durchführung des Kanons, welche darin besteht, daß man es mit den Intervallschritten in der Nachahmung nicht so genau nimmt, überhaupt alle Freiheiten, die bei der Imitation vorkommen, auch auf den Kanon anwendet. Da die Hauptaufgabe für den Komponisten beim Kanon darin besteht, die durchgeführte Nachahmung hörbar zu machen, so hängt hiervon natürlich das zulässige Maß der Freiheit ab. Jede dieser beiden Arten erleichtert besonders die Abfassung von Kanons in verschiedenen Intervallen. In den Werken der großen Meister des strengen Satzes und des kontrapunktischen Stiles finden sich dergleichen Sätze sehr häufig. Meist bilden sie die Einführung und erstrecken sich über nur wenige Takte.

Beide Arten des freien Kanons lassen sich natürlich auch vereinigen und führen so zu einem Mittelding zwischen Imitation und Kanon, bei dem die ästhetischen Vorteile des letzteren sich mit der leichteren Herstellung der ersteren verbinden.[1])
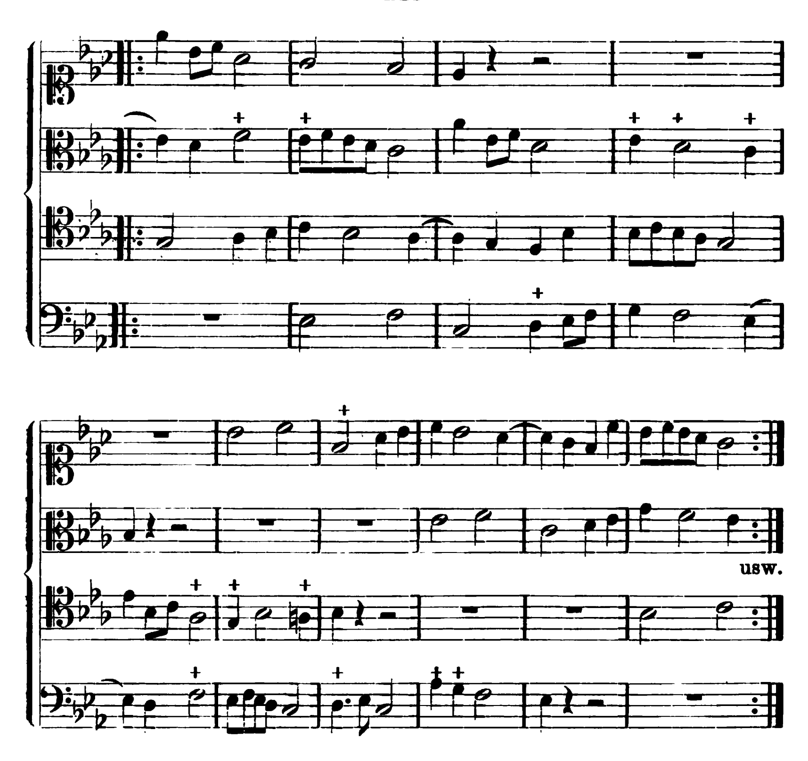
Neunundvierzigste Aufgabe.

Bilde einige Kanons in diesen beiden Arten.

Muster 55. Freier Kanon im strengen Satz. Einfacher Kontrapunkt.



[1]) Durch die zahlreichen Neuausgaben älterer Vokalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts ist das Studium der kanonischen Arbeit, die gerade in dieser Zeit auf den höchsten Grad der Vollendung gebracht wurde, sehr erleichtert. Die Werke von Palestrina und Lassus sind voll davon, in großen Sammelwerken, wie Proske's: Musica divina, Maldeghems Trésor musical (ca. 340 Stücke der vlämischen Meister), Commer's: Collectio operum musicorum batavorum (12 Bände altniederländischer Musik) u. a. findet man eine reiche Fülle von Beispielen. Die genannten Werke sind in jeder größeren Bibliothek zugänglich. Einige Beispiele aus der neueren Literatur findet man im Anhang zusammengestellt. Vergl. S. 244. (D. H.)



§ 59.

Mehrstimmige und mehrchörige Kanons.

Auch der Kanon von mehr als vier Stimmen bedarf nicht der Kenntnis des doppelten Kontrapunkts, sobald die Stimmordnung grade (ununterbrochen) ist. Dasselbe gilt von Kanons, in denen ganze Chöre einander nachahmen, sobald die Stimmordnung dieselbe bleibt. Man muß also nicht etwa glauben, daß zu einem sechzehnstimmigen Kanon der Gebrauch eines sechzehnfachen Kontrapunkts erforderlich wäre. Vielmehr genügt zur Herstellung eines solchen vollkommen die Kenntnis des einfachen Kontrapunkts, sobald, wie gesagt, eine gegenseitige Umkehrung der Stimmen nicht eintritt. Ja, ein solcher vielstimmiger Kanon ließe sich mit leichter Mühe aus einem harmonischen Satz herstellen, den man in verschiedenen Sätzen ausarbeitet, die sich durch den Grad der Figuration

unterscheiden. Eine solche Arbeit wäre allerdings keine kontrapunktische, sondern eine harmonische, denn kontrapunktischer und harmonischer Stil unterscheiden sich eben wesentlich nicht sowohl durch die äußere Gestalt des Produktes, als vielmehr durch die Methode der Hervorbringung.
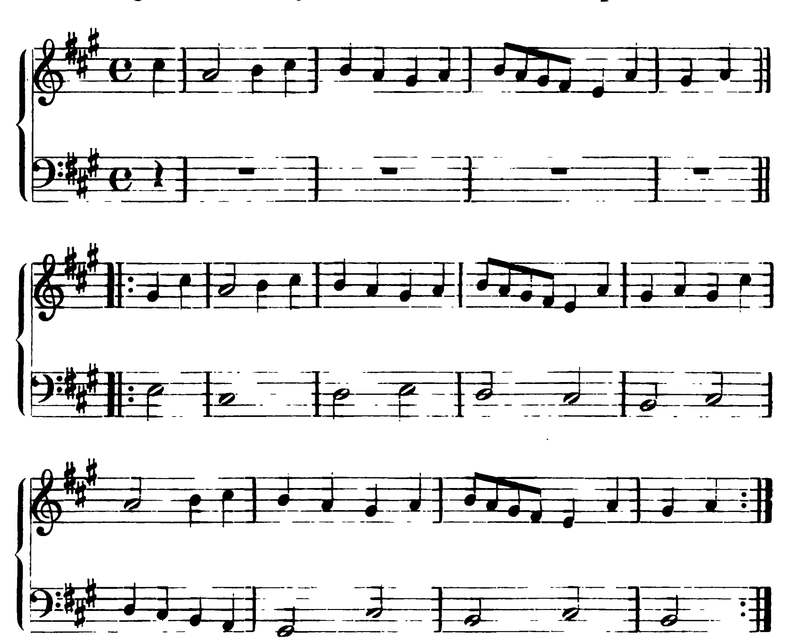
§ 60.

Über künstliche Kanons.

Jeder Kanon, der auf einer anderen Nachahmung beruht, als auf der graden in gleichem Notenwert, gehört zu den künstlichen Kanons. Man kann selbstverständlich auf jede mögliche Art von Nachahmung einen Kanon gründen, z. B.
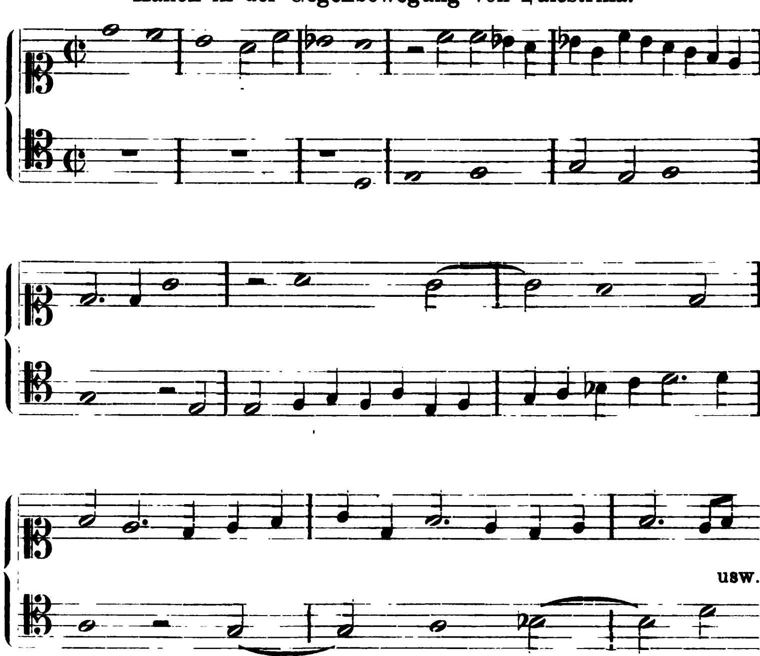
auf Vergrößerung
„ Verkleinerung
„ Gegenbewegung
„ Krebsgang.

Bei dem folgenden unendlichen Kanon in der Vergrößerung dient der ganze Kanon jeder Hälfte zum Kontrapunkt.

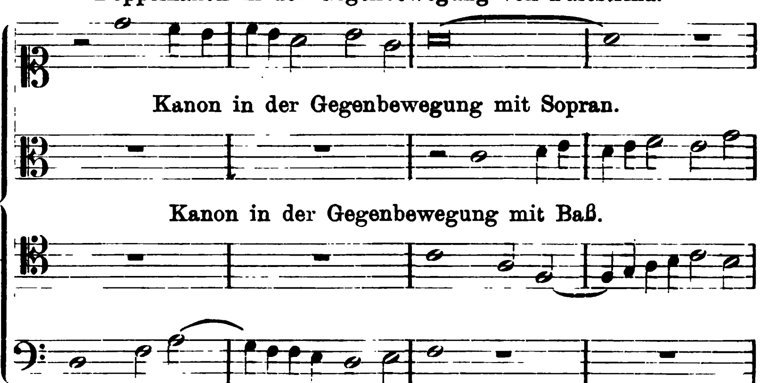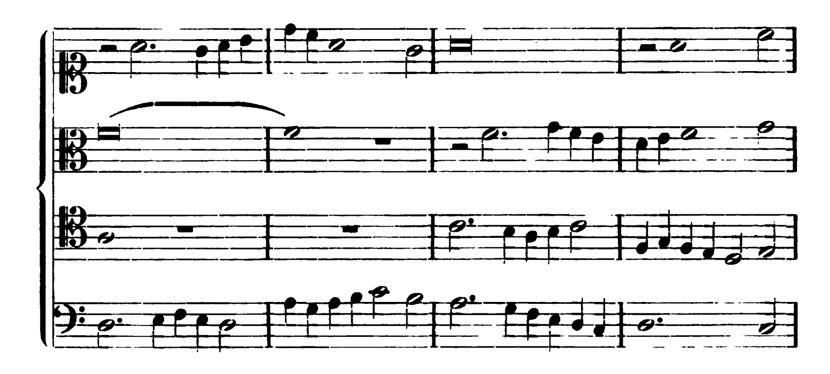


Hier bringt also die Oberstimme denselben Satz zweimal, während ihn die Unterstimme einmal bringt.

Kanon in der Gegenbewegung von Palestrina.



Doppelkanon in der Gegenbewegung von Palestrina.





Die kanonische Fuge ist eine Vereinigung der Form des Kanons und der Fuge, eigentlich ein Kanon in Form einer Fuge, im zweistimmigen Satz ein Kanon in der Quarte oder Quinte, im dreistimmigen Satz ein Kanon in der Quarte (oder Quinte) und Oktave, im vierstimmigen ein Kanon in der Quarte (Quinte) Oktave und Quarte (Quinte).

§ 61.

Die Engführung in der Fuge.

Die wichtigste Anwendung der kanonischen Kunst geschieht in der Fuge, bei der sogenannten Engführung des Themas. Wird nämlich ein Thema so abgefaßt, daß es, nach Art des Kanons, sich teilweise selbst zum Kontrapunkte dienen kann, so gestattet es eine, auch ästhetisch sehr wirksame, gedrängte Form der Nachahmung, die sich in kontrapunktischen Arbeiten aller Zeiten sehr häufig findet. Die Nachahmung tritt nämlich hier ein, ehe das Thema vollendet ist. Dadurch wird die Durchführung des Themas durch alle Stimmen bedeutend abgekürzt. Aus diesem Grunde wiederholt man die Engführung gern sofort ein oder zweimal, und rechnet diese Wiederholungen mit der ersten Engführung auf eine Durchführung der Fuge.

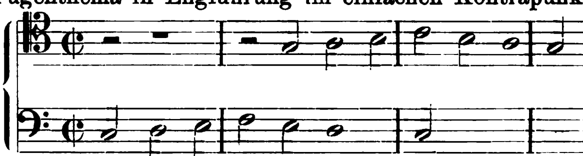
Je nach den Umständen genügt zur Herstellung der Engführung der einfache Kontrapunkt, oder ist der doppelte oder mehrfache vonnöten. Aus jedem einigermaßen gelungenen Kanon mit kurzer Proposta kann man ein Fugenthema ziehen, welches sich zu Engführungen eignet.

Selbstverständlich ist die Engführung in der Fuge, welche nicht nur die reichste, sondern auch die freieste kontrapunktische Form ist, nicht an die strenge Kanonik gebunden; es gelten bei ihr vorzugsweise die § 26 und 58 besprochenen Freiheiten der Nachahmung und des Kanons, sofern sie die deutlichste Erkennbarkeit der Engführung nicht beeinträchtigen.

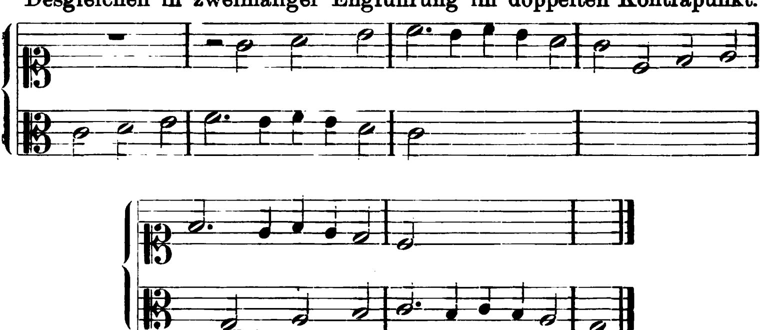
Mit Hilfe dieser Freiheiten lassen sich sehr häufig auch Themata, die nicht ursprünglich darauf angelegt sind, zu Engführungen verarbeiten.

Zweistimmig.

Fugenthema in Engführung im einfachen Kontrapunkt.



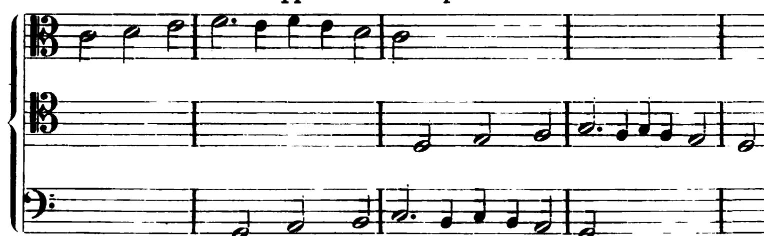
Desgleichen in zweimaliger Engführung im doppelten Kontrapunkt.



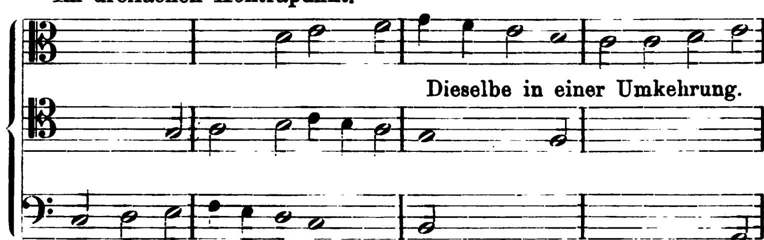
Dreistimmig.
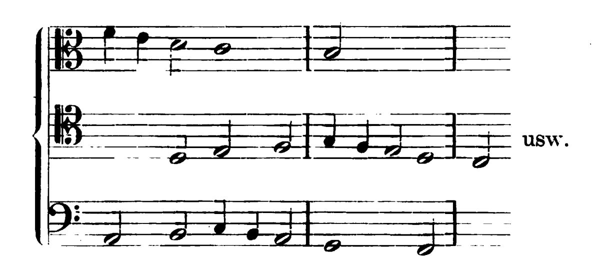
Im einfachen Kontrapunkt.

Mit Gebrauch des doppelten Kontrapunkts.

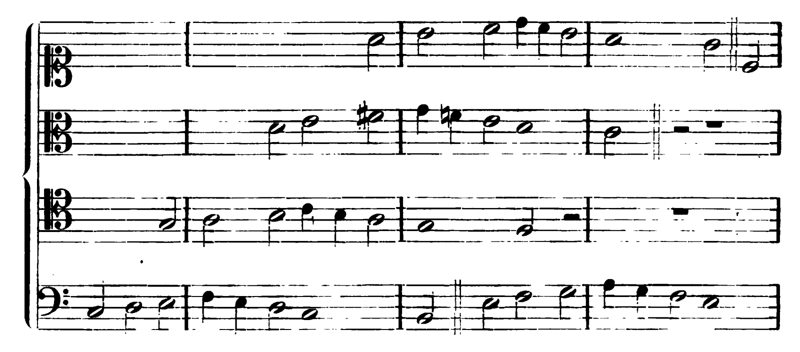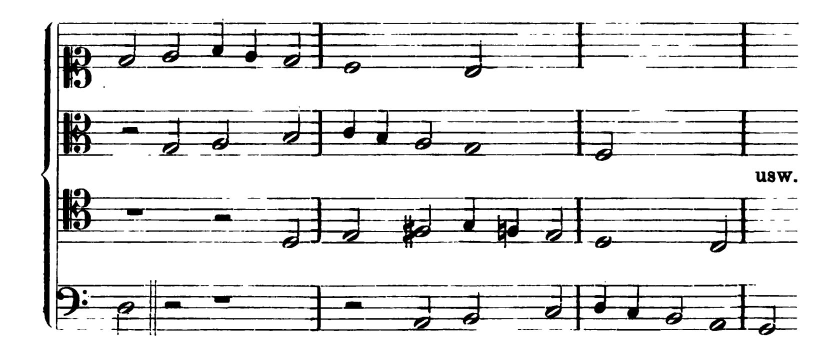


Im dreifachen Kontrapunkt.





Vierstimmig.





Fünfzigste Aufgabe.

Bilde Fugenthemata in Engführungen zwei- bis vierstimmig.

Einundfünfzigste Aufgabe.

Eine vierstimmige Fuge, welche in der letzten, oder beiden letzten Durchführungen Engführungen enthält.

Eine geeignete, aber ihrer Natur nach freiwillige

Zweiundfünfzigste Schlußaufgabe

welche das ganze Material der Lehre vom strengen Satz zur Anwendung bringt, besteht in der Abfassung einer aus mehreren selbständigen Teilen zusammengesetzten **Motette** für vier- oder fünfstimmigen, auch abwechselnd vier- und fünfstimmigen, oder auch abwechselnd zwei- bis fünfstimmigen Chor. Dieselbe bestehe aus folgenden Teilen:

1) Choral in Kirchentonart, im einfachen vierstimmigen (strengen) Satz, mit Beobachtung der Fermaten in allen Stimmen. Vorherrschend I. Gattung des Kontrapunkts.

2) Ein größerer vier- oder fünfstimmiger aus aufeinanderfolgenden, geschickt ineinandergefügten verschiedenen Imitationen bestehender Satz, wie wir sie II, B (S. 107) zu einem Cantus firmus gebildet haben, hier aber ohne Cantus firmus.

3) Ein zwei- oder dreistimmiger Kanon oder ein vierstimmiger Doppelkanon.

4) Der erste Choral noch einmal vier- oder fünfstimmig mit lebhafterer Stimmführung, vorherrschend gemischte Gattung des Kontrapunkts.

5) Derselbe Choral mit Imitation.

6) Psalmodierende Einleitung, vierstimmige einfache oder Doppel-Fuge. Auch einfache Fuge mit beibehaltenem Gegensatz.

Diese Aufgabe, die zu einem passend gewählten Text, aber auch ohne Text ausgeführt werden kann, gestattet, besonders im kanonischen Teil, den Gebrauch aller Freiheiten, die hier im Verlauf angegeben oder an den angeführten Meisterwerken im strengen Satz beobachtet worden sind, beobachteten Freiheiten — insbesondere hinsichtlich der Tonwiederholung, der Pausen, der Ab- und Einführung und Kreuzung der Stimmen — und eignet sich zu einer akademischen Preis- und Prüfungsaufgabe.
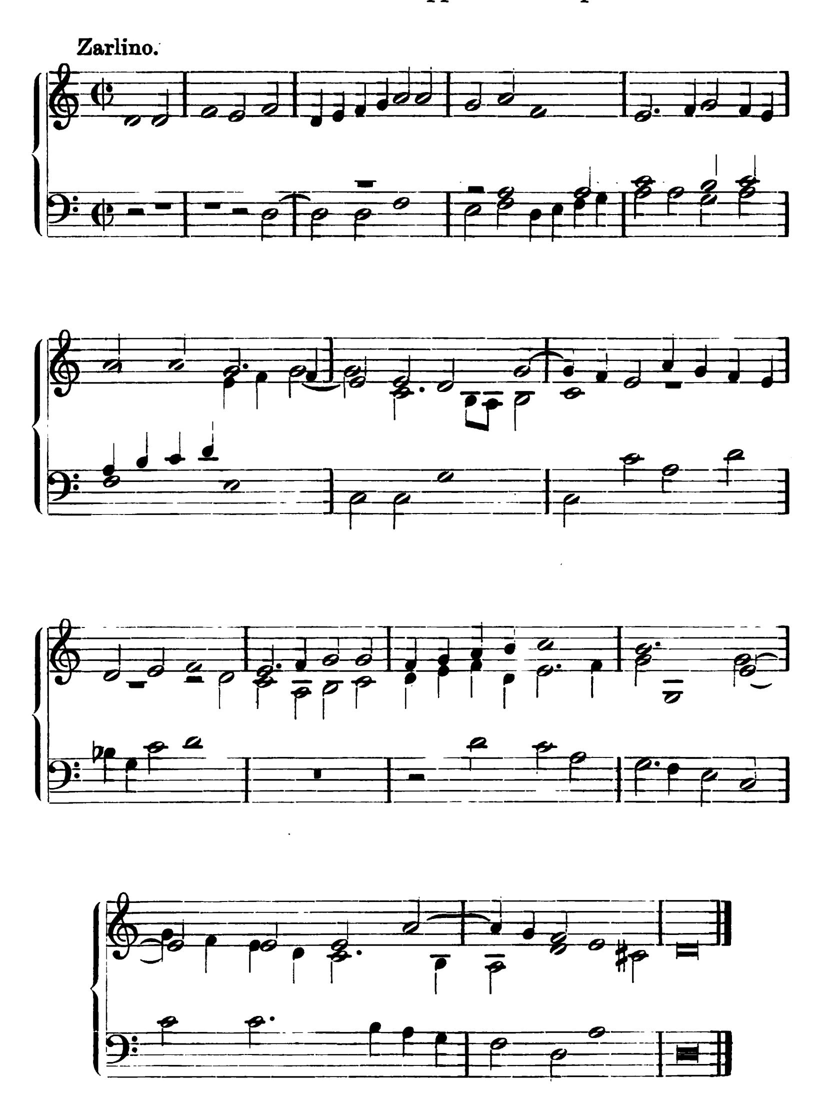
Der Umfang der Schlüssel soll jedoch nicht überschritten werden, und der Schüler sich nur der C- und des F-Schlüssels bedienen. Dem Übelstand, daß die Stimmen dadurch etwas tief zu liegen kommen, ist, bei etwaiger Aufführung, durch Transposition um eine kleine Terz aufwärts abzuhelfen. Eine erschöpfende Darstellung des Gebrauches der Chorstimmen ist Sache der Lehre vom freien Satz, deren Studium dem Schüler jetzt zunächst bevorsteht.
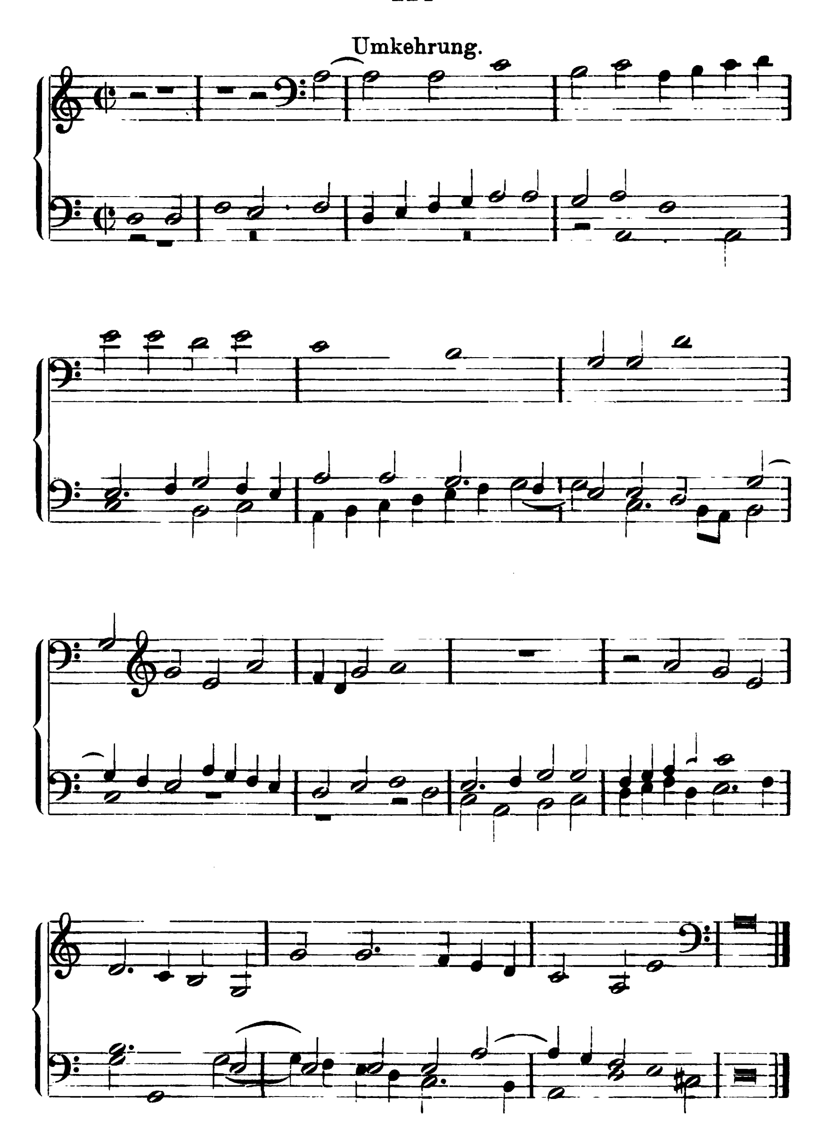
§ 62.

Anmerkung zur Lehre von den umkehrungsfähigen Kontrapunkten.

Im Verlauf des letzten Abschnitts hat sich gezeigt, daß die Anwendung des einen oder anderen umkehrungsfähigen Kontrapunkts von der besonderen Beschaffenheit der vorliegenden Aufgabe abhängt, daß aber auch die Behandlung desselben Kontrapunkts Modifikationen unterworfen ist, welche sich aus den besonderen Bedingungen der Aufgabe ergeben. (Vgl. § 57.) Eine rein praktische Anleitung zum Gebrauch der Umkehrungsformen könnte sich daher darauf beschränken, genau bestimmte, spezielle Aufgaben zu stellen, deren Lösung zu der Geschicklichkeit verhilft, vorkommende ähnliche Aufgaben richtig aufzufassen und auszuführen. Derart sind z. B. die
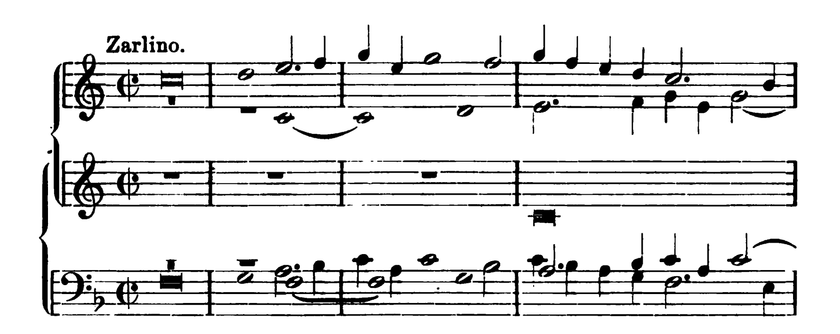
Aufgaben, welche Zarlino stellt: 1) ein dreistimmiger Satz, dessen Oberstimme in der tieferen Oktave zur Mittelstimme wird, während die Unterstimme in der Ober-Quinte (Duodezime) Oberstimme, und die Mittelstimme in der tieferen Oktave, Unterstimme wird. Es sind hier also zwei verschiedene doppelte Kontrapunkte verbunden:
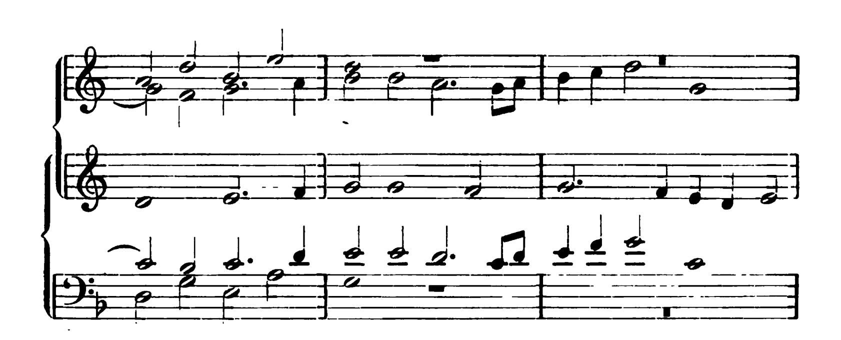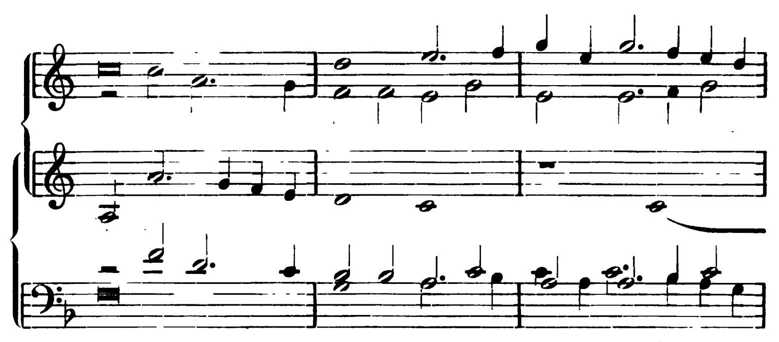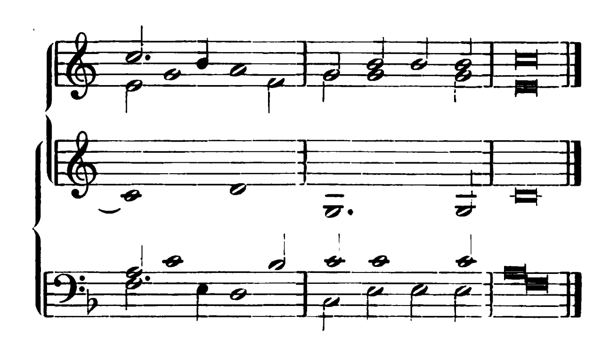




2) Ein dreistimmiger Satz, dessen Baß zur Oberstimme wird, während die anderen Stimmen um Duodezime und Quinte umgekehrt werden, dabei auch ihr eigenes gegenseitiges Verhältnis in der Oktave

umkehrend. Konsequenterweise wird hier bei der Umkehrung die Tonart verändert:
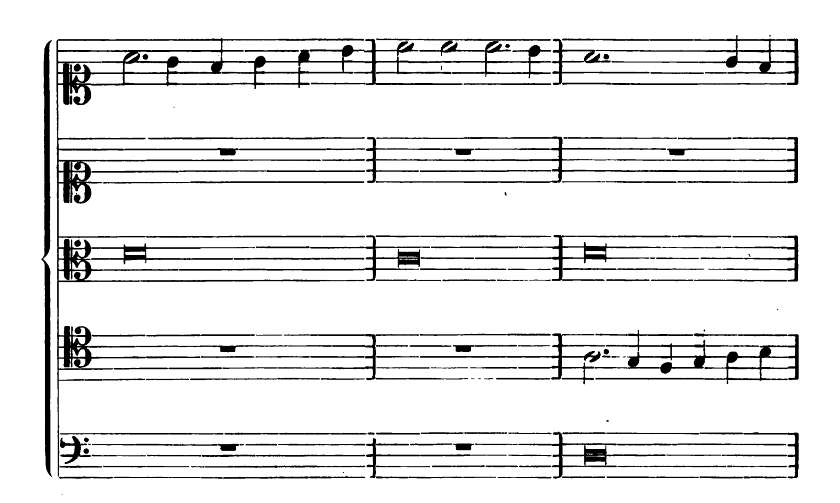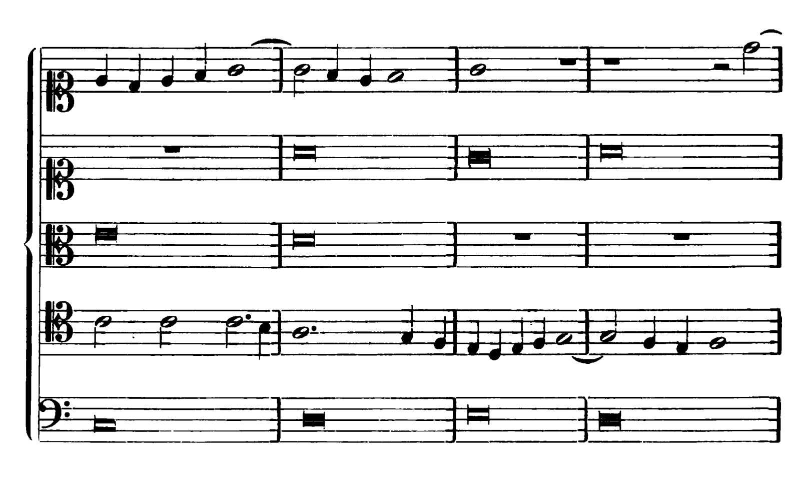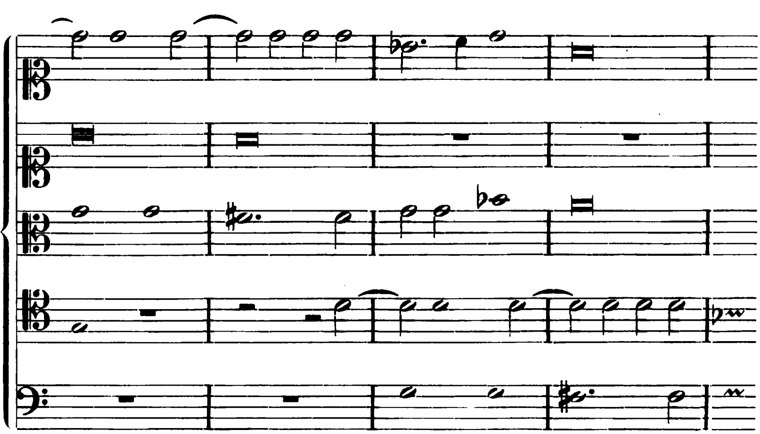








In jedem besonderen Fall hat man vorzüglich auf die Vorteile und Erleichterungen, welche die Aufgabe mit sich bringt, sein Augenmerk zu richten. Es ist ein durchgängiger Vorzug der Meister, daß sie sich jede schwere Aufgabe, ehe sie daran gehen, möglichst leicht machen, indem sie alle sich bietenden Vorteile weislich benutzen. Freilich gehört dazu auch das vielgeübte Auge des Meisters. In dem folgenden fünfstimmigen Satz von Palestrina verbindet sich ein dreistimmiger, durch Pausen sehr erleichterter Kanon in Oktave und Quinte mit einem zweistimmigen Kanon in der Oktave.
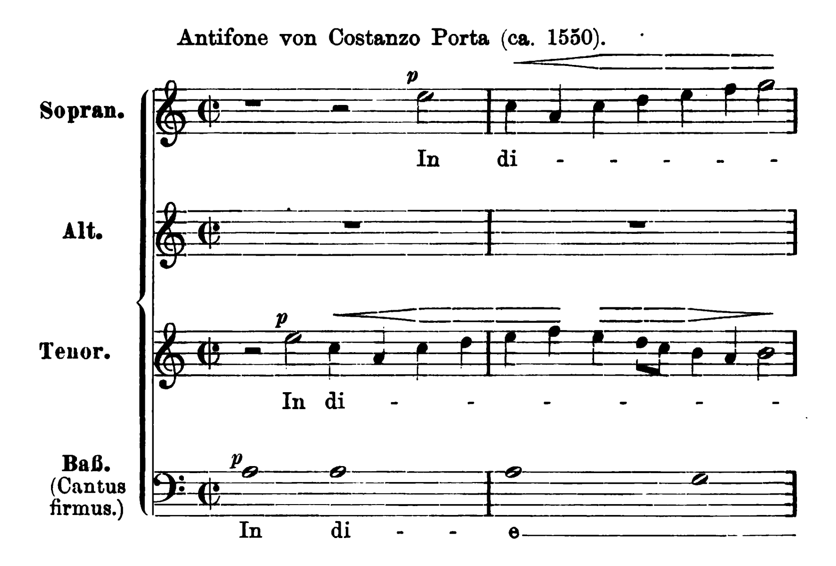






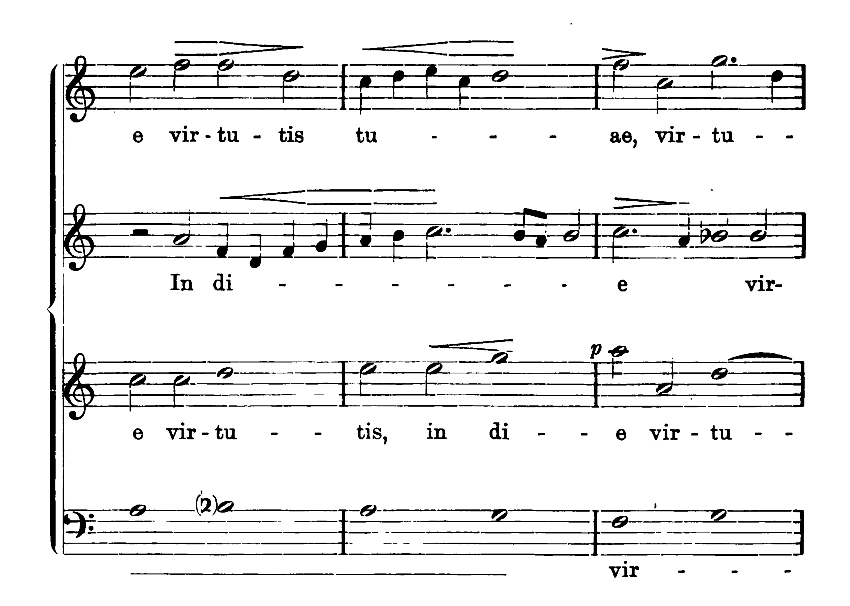
Hier ahmt der Baß den Alt in der Oktave, der zweite Sopran den Alt in der Quinte nach, der dreistimmige Satz beschränkt sich auf eine Note (Takt 5); währenddessen führen erster Sopran und Tenor einen Kanon in der Oktave aus, der gegen die breiten Töne des Cantus firmus anmutig absticht.
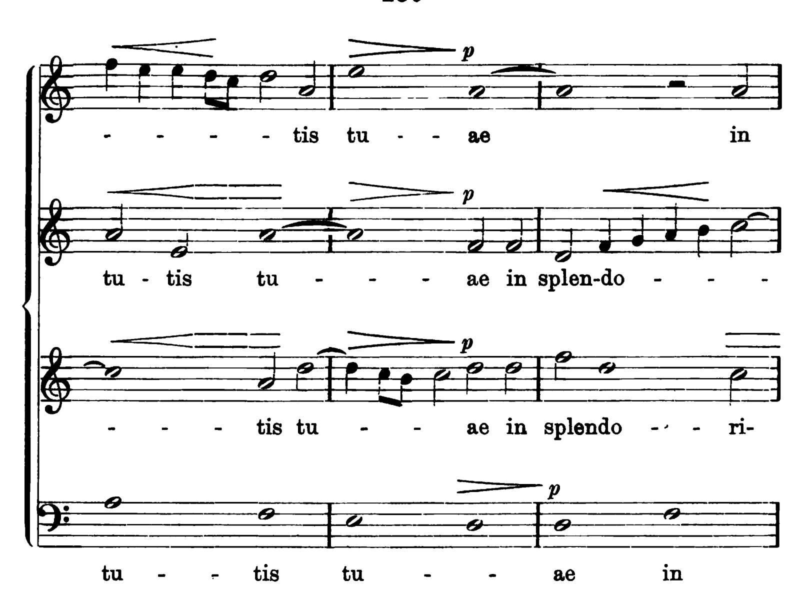
Anhang des Herausgebers.

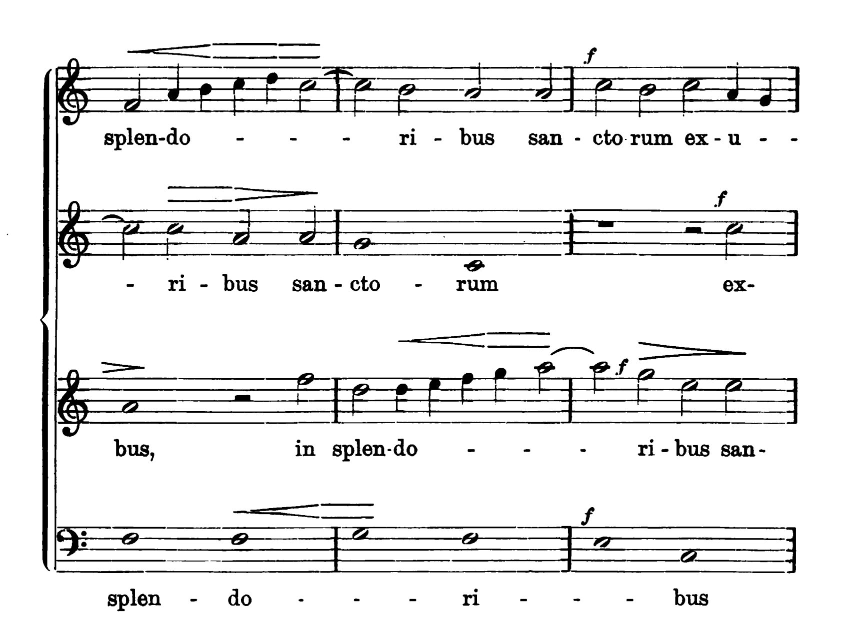
Die Kenntnis der alten Tonarten ist nicht durch einige Übungen im strengen Satz zu gewinnen, da diese viel zu eingeengt sind, um ein freies Entfalten der Eigentümlichkeiten jeder Tonart zu gestatten. Insbesondere das merkwürdige System der Modulation aus einer alten Tonart in die andere ist hier gar nicht berührt. Es ist gänzlich verschieden von unserer Modulationsweise, die ja nur auf Transposition der beiden Tongeschlechter Dur und Moll begründet ist. Eine Modulation von C dur nach G dur z. B. wäre Ionisch nach transponiertem Ionisch eine Quinte höher, während ein Übergang von Ionisch nach Mixolydisch sich mit der Terminologie unseres Harmoniesystems überhaupt nicht klar ausdrücken läßt. Der Gegenstand ist so umfangreich, daß hier nur kurz darauf gedeutet werden kann. Eine erschöpfende Behandlung erfordert ein Spezialstudium. Einige Auskunft über die wichtigsten Eigentümlichkeiten der Kirchentöne findet man bequem zugänglich in Haberls: Magister choralis, Regensburg, Pustet, das jedem empfohlen sei, der sich mit der älteren Vokalmusik beschäftigen will. Die instruktivsten und besten kurzen Muster, die ich kenne, findet man in Padre Martinis allerdings schwer zugänglichem Werk: Saggio di Contrappunto, Bologna 1774. Wenigstens ein Beispiel daraus sei hier angeführt. Es wird besser als lange Erläuterungen den Charakter der Zusammenklänge in der dorischen Tonart aufweisen. Das Stück ist so notiert, wie es der Herausgeber für den Vortrag vom Chor eingerichtet hat. Man achte besonders auf die sehr schönen, charakteristischen Akkordfolgen der letzten vier Takte, D moll, B dur, F dur, E moll, D moll hintereinander.

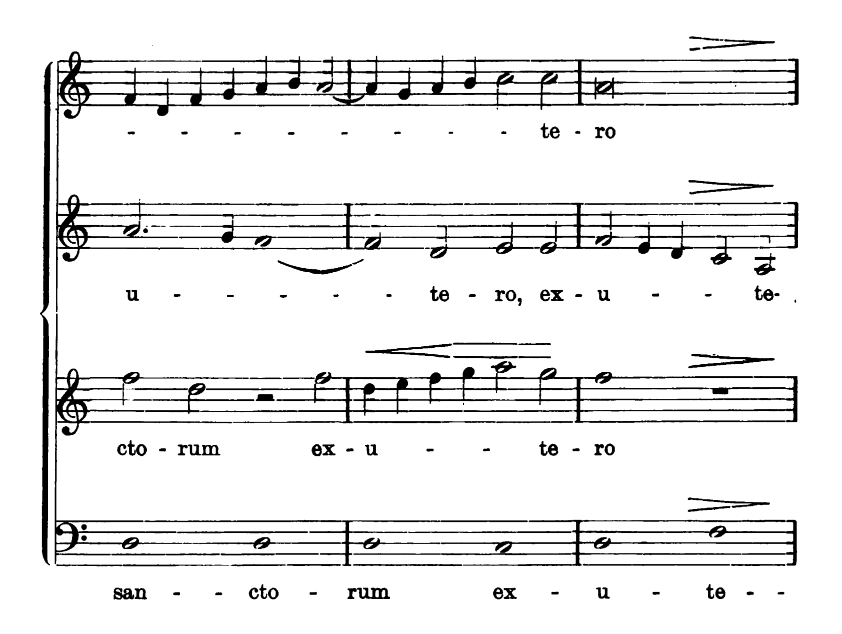
Antifone von Costanzo Porta (ca. 1550).

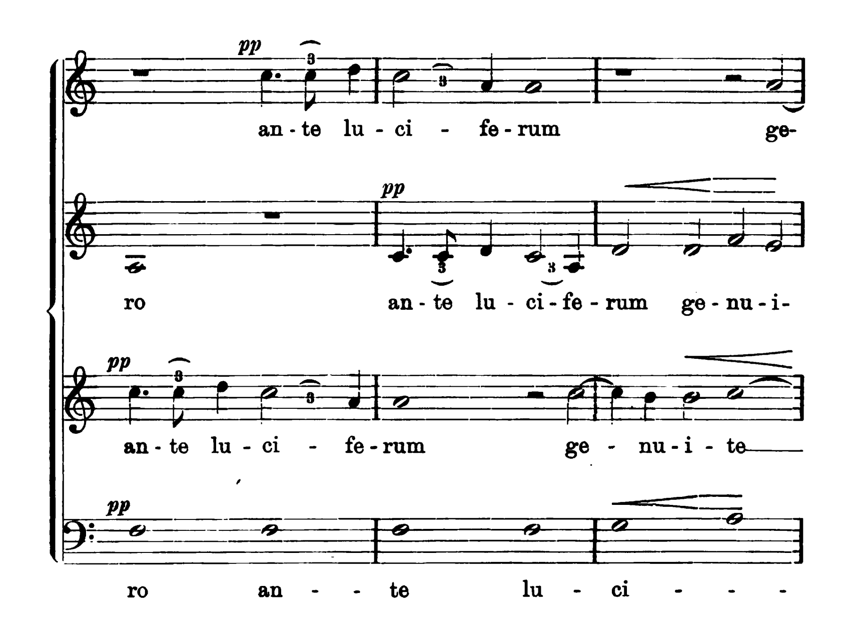


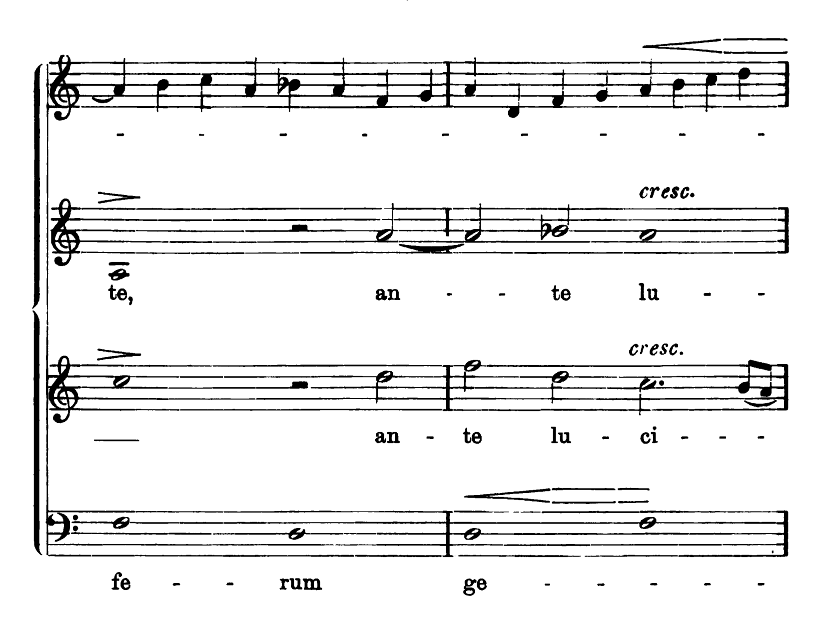


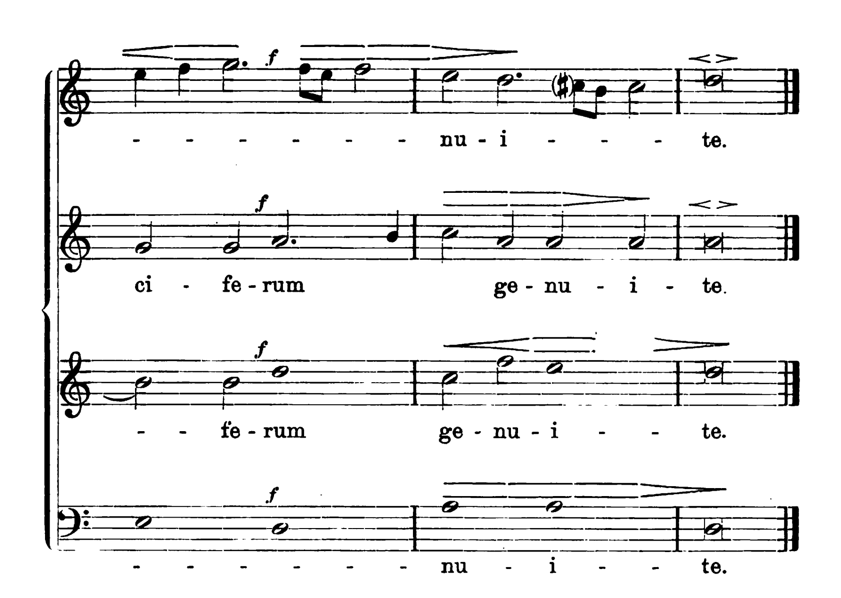

p
- - - - tis tu - - ae in
p
tu - tis tu - - - ae in splen-do - - -
p
- - - tis tu - - ae in splendo - - ri-
p
tu - - tis tu - - ae in


f
splen-do - - - ri - bus san - cto rum ex - u - -
f
- ri - bus san - cto - rum ex-
f
bus, in splen-do - - - ri - bus san-
f
splen - do - - - ri - - - bus


- - - - - - - - - te - ro
u - - - - - - te - ro, ex - u - - - te-
cto - rum ex - u - - - te - ro
san - - - cto - rum ex - u - te - -
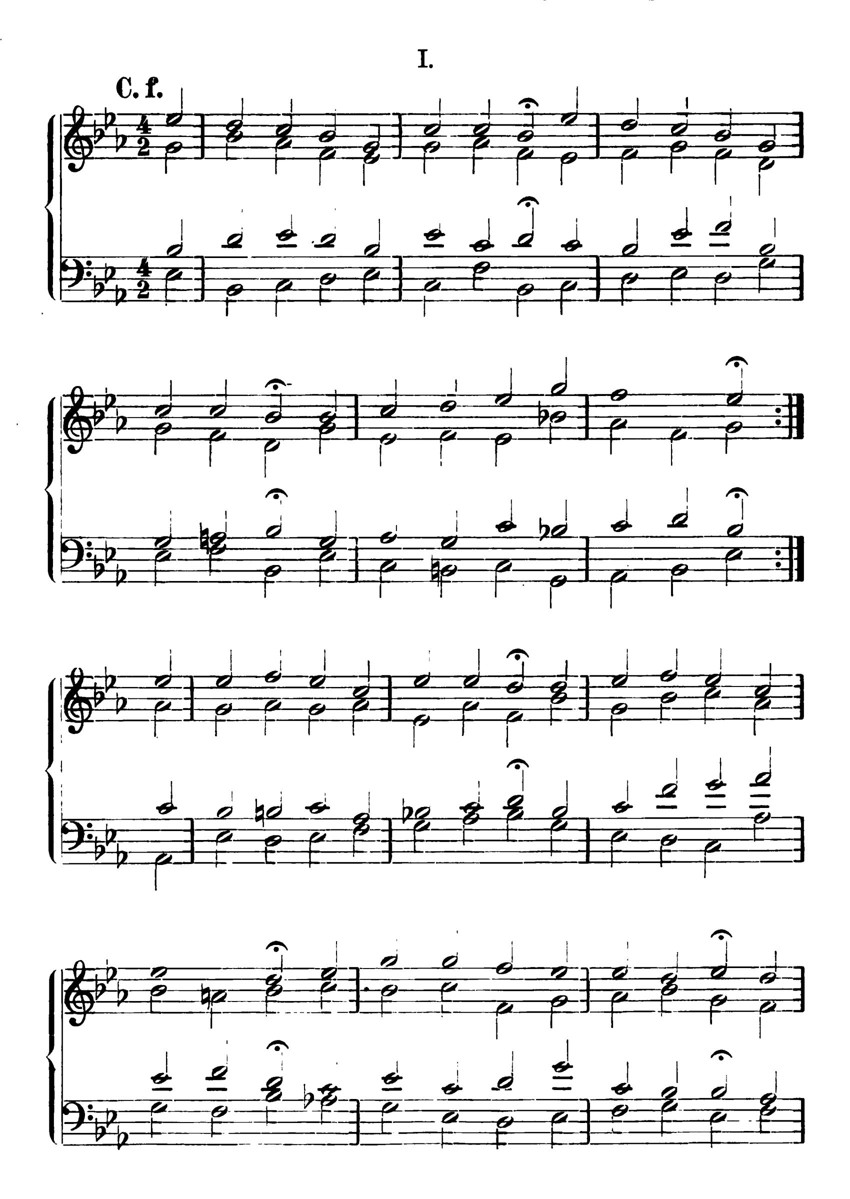

pp
an - te lu - ci - fe - rum ge-
pp
ro an - te lu - ci - fe - rum ge - nu - i-
pp
an - te lu - ci - fe - rum ge - nu - i - te
pp
ro an - - te lu - ci - - -
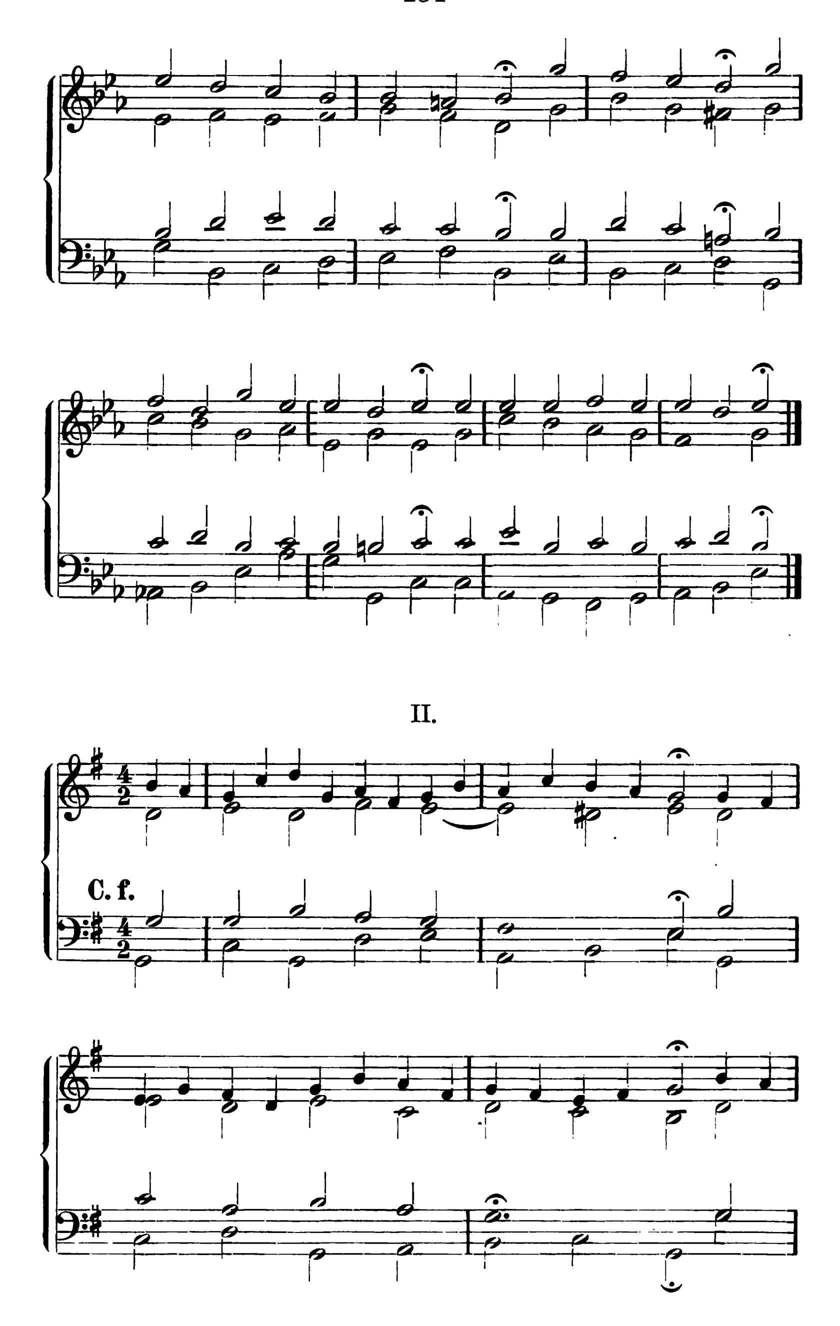

cresc.
te,
an - - te lu - -
cresc.
an - te lu - ci - - -
fe - - rum
ge - - - - - -
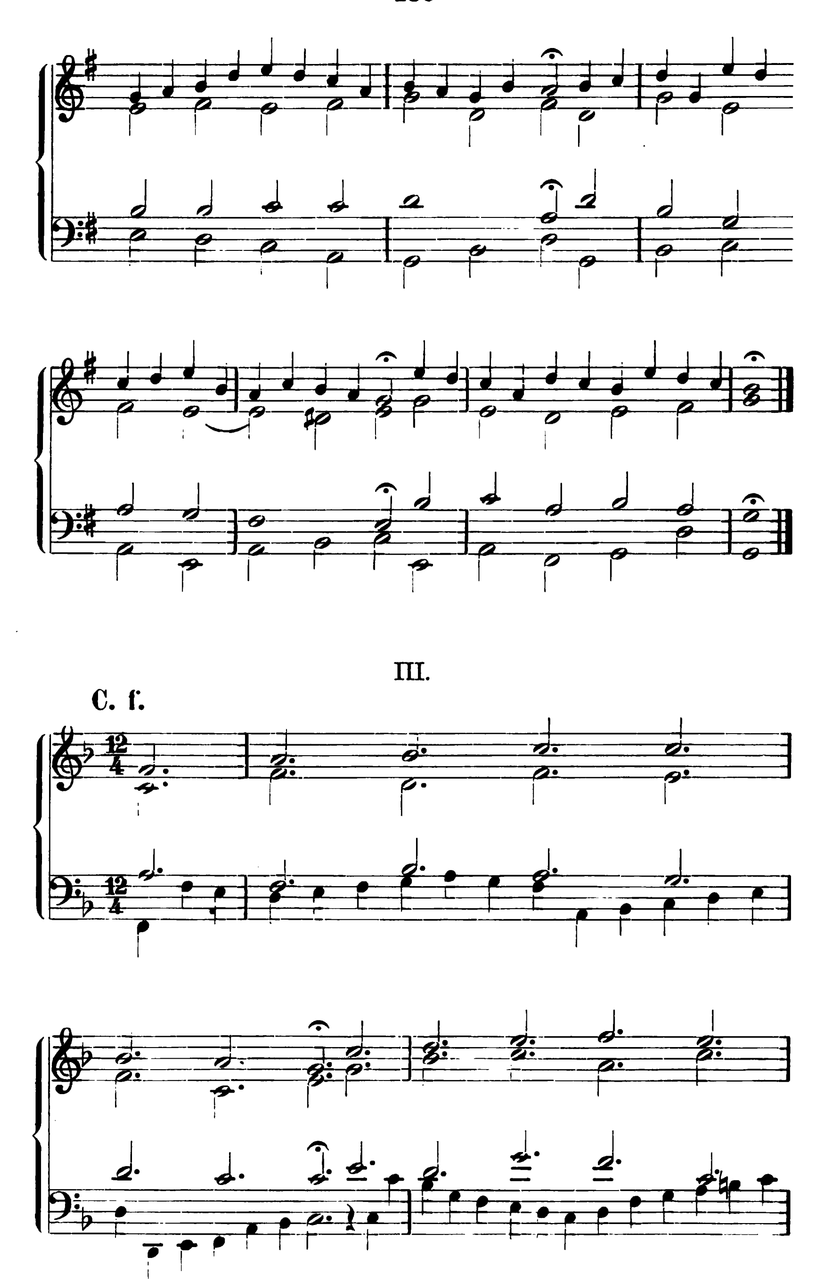

f
- - - - - - - nu - i - - - - te.
f
ci - fe - rum
ge - nu - i - te.
f
- - fe - rum
ge - nu - i - - - te.
f
- - - - - - - nu - i - - - te.

Die hier folgenden Choralbearbeitungen nach den verschiedenen Gattungen des strengen Satzes sind der Raumersparnis halber nur auf zwei Systeme gedruckt.

I.

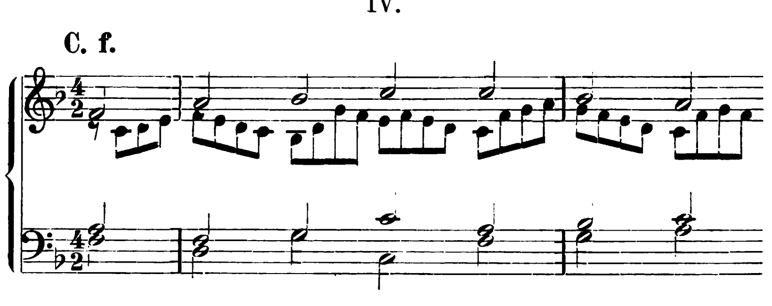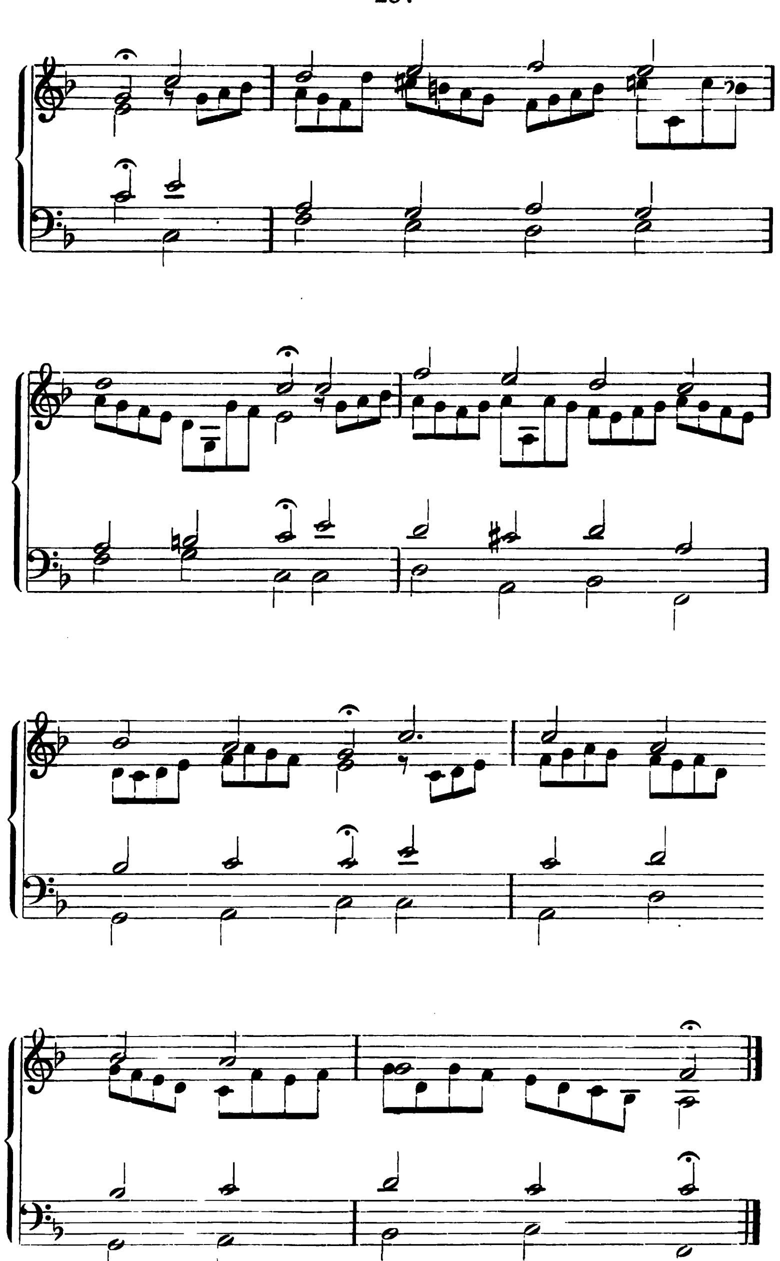



II.
C. f.

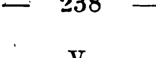

III.
C. f.

IV.

C. f.

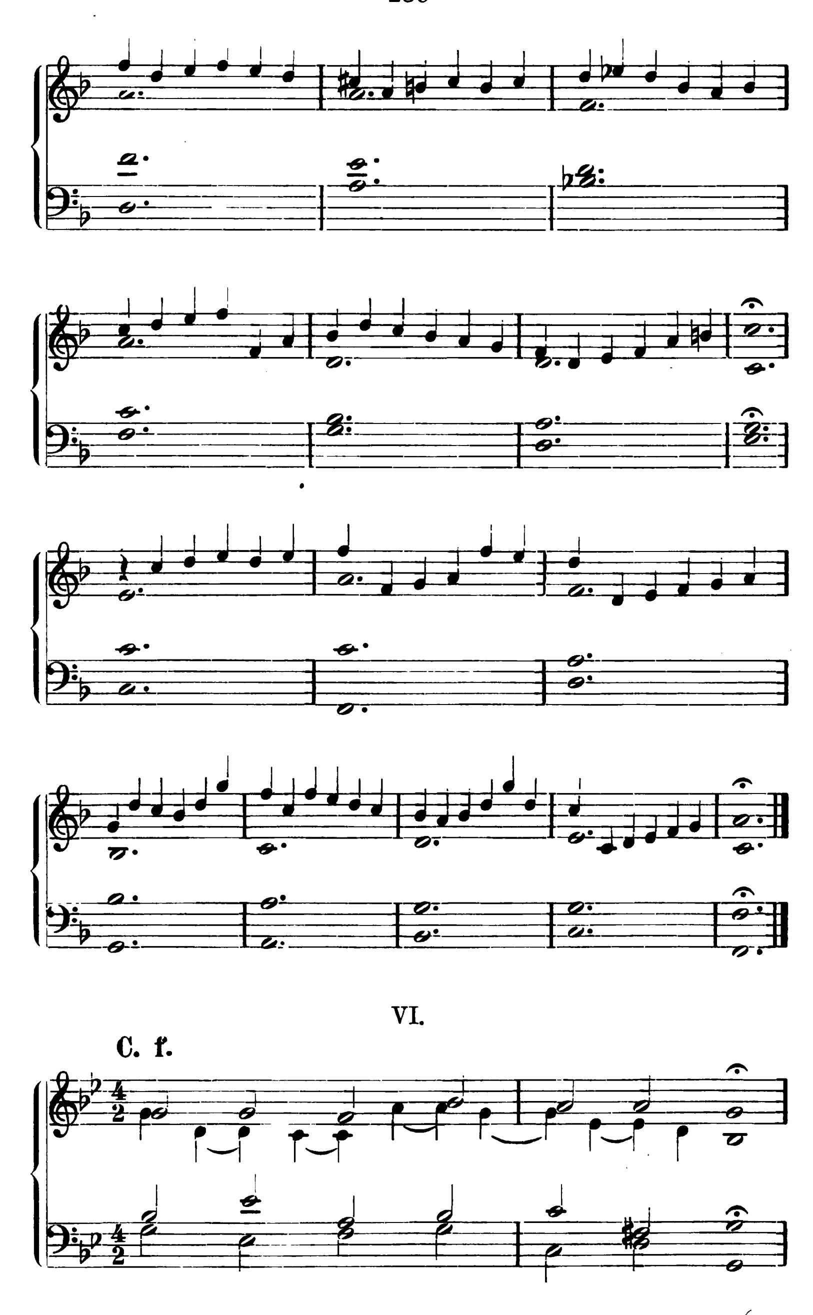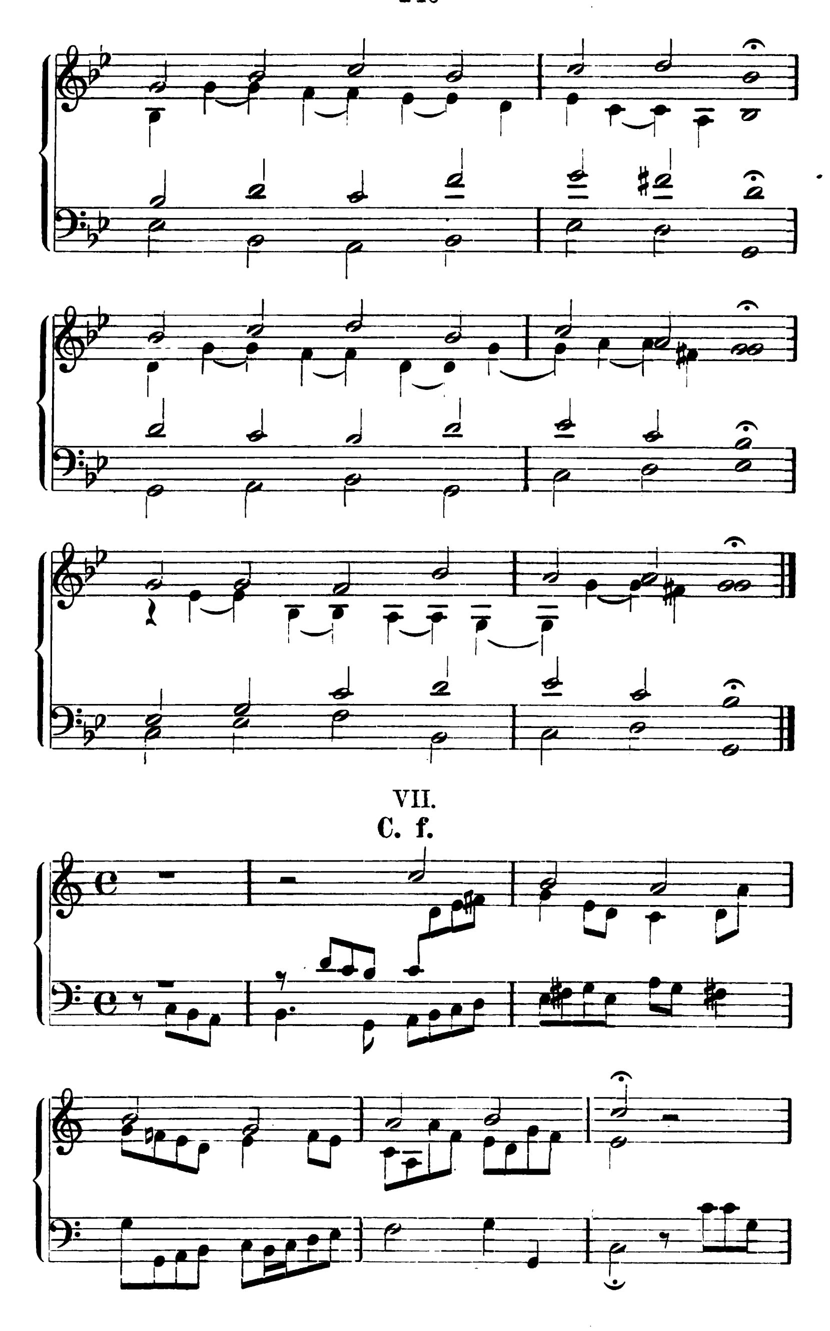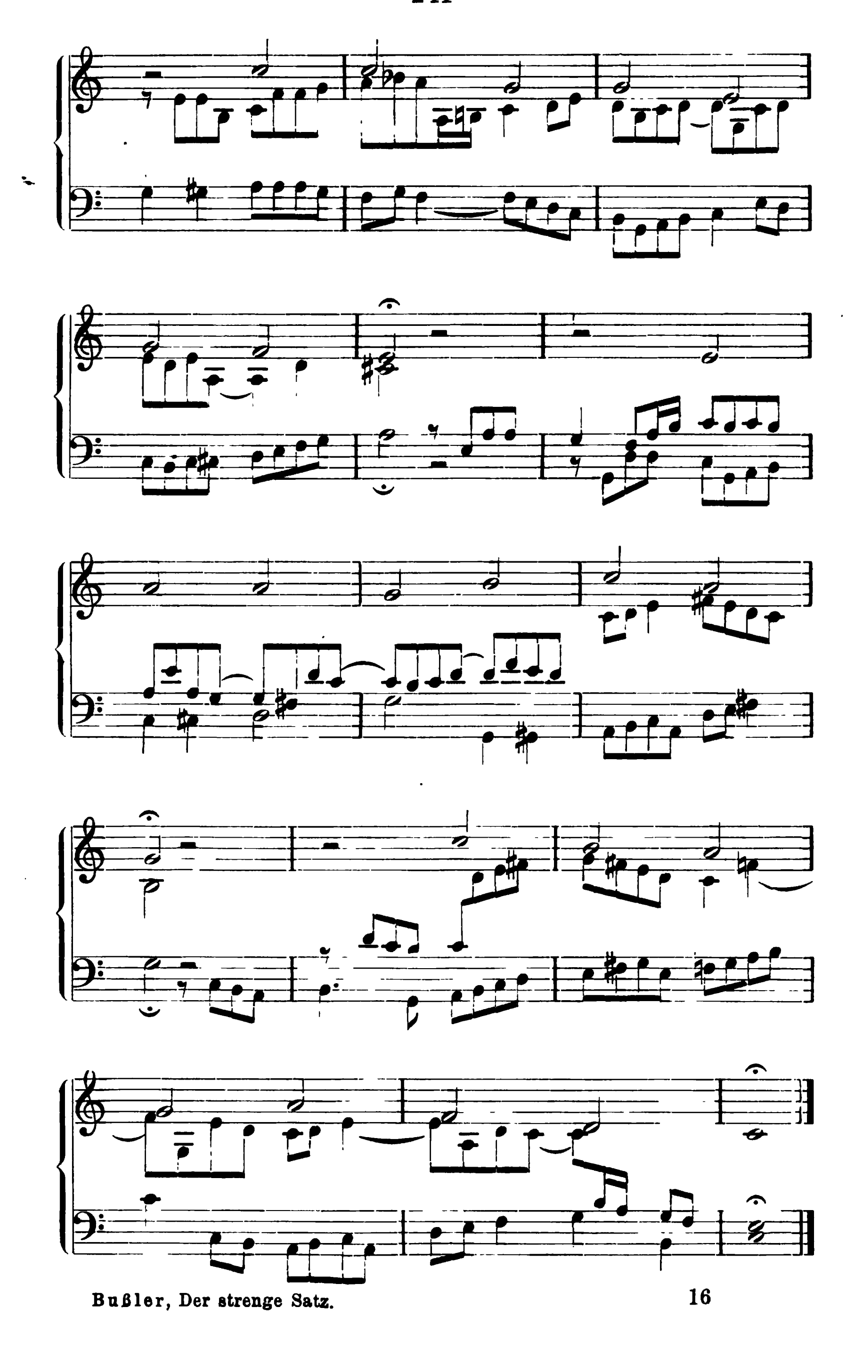






V.
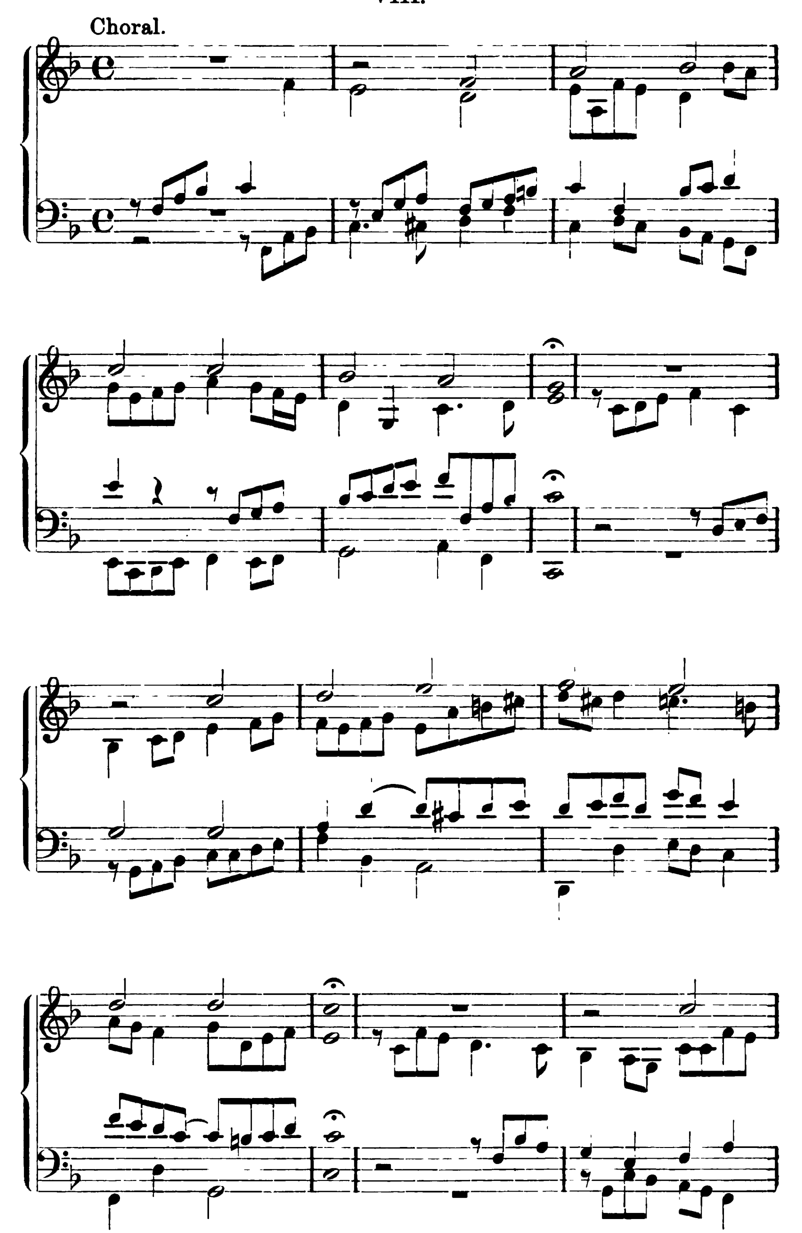
C. f.


VI.
C. f.
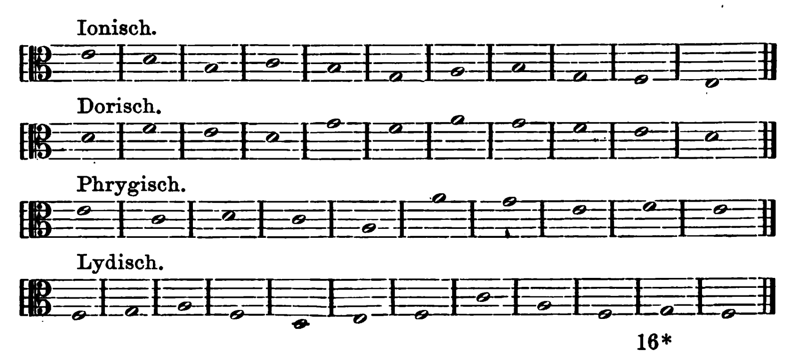

VII.
C. f.
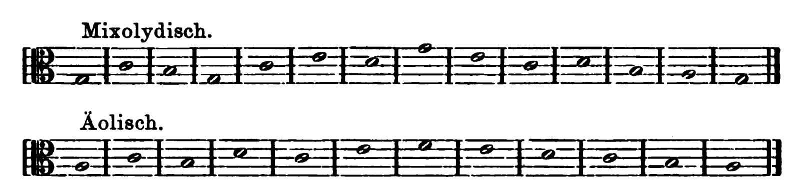


VIII.



Zu S. XII. Cantus firmi für die Übungen im strengen Satz. In allen Stimmen zu behandeln, nach Bedarf transponiert.





Anmerkung zu S. 103. Vergrößerung, Verkleinerung und Gegenbewegung sind so wichtige und wirksame Mittel der Steigerung im kontrapunktischen Satz, daß hier noch eine Reihe berühmter Stellen aus der Literatur angeführt sei, um dem Schüler ihre Bedeutung noch klarer zu machen.

Beethoven: Variationen op. 35 in der Schlußfuge Gegenbewegung des Themas. Variationen op. 120, Fuge in der 32. Variation Vergrößerung.

Mendelssohn in den Fugen für Orgel und Klavier häufig Vergrößerung.

Berlioz liebt die Vergrößerung ganz besonders, z. B. Ouvertüre zu Benvenuto Cellini, Schluß. Romeo und Julia: Fest bei Capulet. Harold-Symphonie, Schluß der Serenade, des dritten Satzes, eine Stelle, die außerdem kontrapunktisch überaus interessant ist durch die Vereinigung zweier verschiedener Melodien zu einem thematisch bedeutungsvollen Rhythmus als eine Art dritten Themas, hierin ähnlich der berühmten Stelle aus Wagners Meistersinger-Vorspiel gegen den Schluß hin. Symphonie fantastique, Schlußsatz; bei der Durchführung des Dies irae Verkleinerung.

Wagner: Faust-Ouvertüre, Verkleinerung des Hauptmotivs S. 15 der Partitur, später mehrfach. Tannhäuser-Ouvertüre zweite Hälfte, Vergrößerung des Pilgermarsch-Themas. In den dramatischen Werken sehr häufig Vergrößerung, oft in verwickelten kontrapunktischen Kombinationen zugleich mit anderen Motiven.

Brahms: Vergrößerung sehr häufig, Variationen über ein Thema von Händel, op. 24, Schlußfuge; op. 29. Motetten; op. 55. Triumphlied; op. 74. Motetten; op. 80. Tragische Ouvertüre, in der zweiten Hälfte.

Auch die zahlreichen Orgelwerke von Max Reger bieten eine Fülle von ähnlichen kontrapunktischen Verwicklungen; am leichtesten zugänglich vielleicht in den Choralvorspielen. (D. H.)

Anmerkung zu S. 214. Einige Beispiele der Anwendung des Kanons in neueren Werken seien hier angeführt:

Beethoven: in den Variationen über ein Motiv aus der Eroica-Symphonia op. 35 Variation 7. A dur-Sonate op. 101, Trio des zweiten Satzes.

Brahms: Variationen op. 21, 5. Variation (canon in motu contrario); Motetten op. 29, auch op. 74; op. 30 geistl. Lied, 4 stimm. Doppelkanon;

op. 37, drei geistl. Chöre, darin u. a. ein vierstimm. Kanon; op. 113, Kanons für 2 und 3 stimm. Frauenchor.

Fr. Kiel: Kanons im Kammerstil, op. 1.

Es seien schließlich noch J. S. Bachs Goldberg-Variationen genannt, die eine Anzahl meisterhafter Kanons verschiedener Arten enthalten.

Der Vollständigkeit halber sei hier noch der Basso ostinato erwähnt, der bei der Behandlung der Instrumental-Musik später eingehend zu erörtern sein wird. Basso ostinato nennt man eine immer wiederholte Tonfolge im Baß, über der die Oberstimmen frei in Variationen weitergeführt werden, mit andern Worten, kontrapunktische Variationen über einen immer gleichbleibenden Baß. Die Kunstformen der Chaconne und Passacaglia gehören hierher. Einige Beispiele aus der neueren Literatur sind: die Violinchaconne, die Orgelpassacaglia von Bach, das Crucifixus aus der H moll-Messe von Bach, Coda des ersten Satzes der 9. Symphonie von Beethoven, Berceuse von Chopin, Finale der Haydn-Variationen und der E moll-Symphonie von Brahms, erster Satz der Dante-Symphonie von Liszt und viele andere. (D. H.)

Index.

Q.

R.

S.

T.

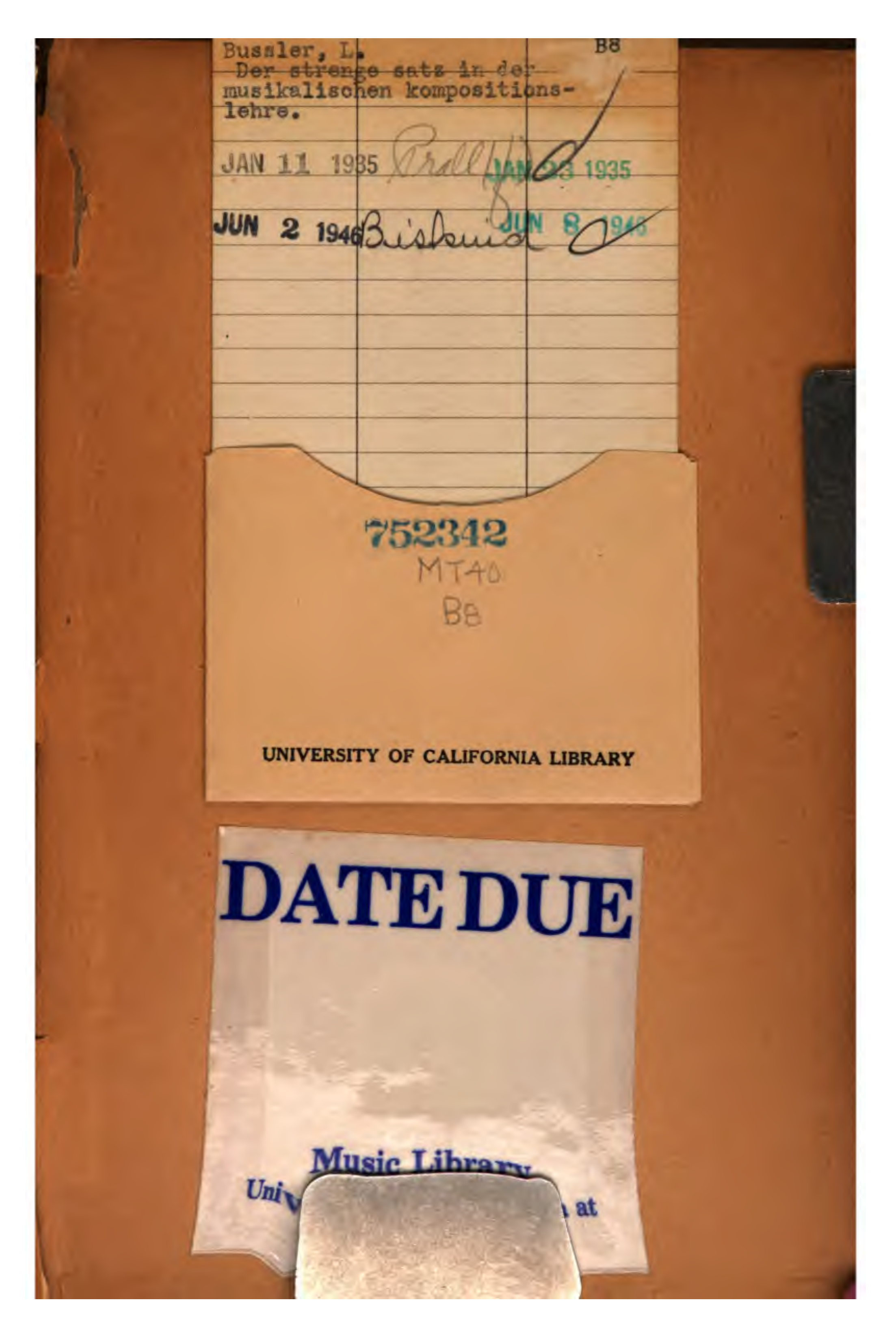
U.

V.

W.

Z.

Druck von C. G. Röder, Leipzig


Bussler, L. B8
Der strenge satz in der
musikalischen kompositions-
lehre.
JAN 11 1935 JAN 23 1935
JUN 2 1946 JUN 8 1946
752342
MT40
B8
UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY
DATE DUE
Music Library